CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 339
SEPTIEMBRE 1978

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

Director

JOSE ANTONIO MARAVALL

Jefe de Redacción

FELIX GRANDE

339

Dirección, Administración y Secretaría:

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 339 (SEPTIEMBRE 1978)

Págs.

ACTUALIDAD DE JOAN MIRO

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: AGUIRRE

Imp. FARESO.—Paseo de la Dirección, 5. Madrid-29

Actualidad de Joan Miró

MIRO, REENCONTRADO

Por una de esas grotescas paradojas que produce la intromisión de los políticos en el mundo de la cultura, Miró es probablemente el pintor español menos adscribible a una ideología y más independiente en la plasmación de su ensueño plástico, ha sido durante tiempo un desconocido y casi proscrito del mundo de nuestra pintura.

Desde 1940, mientras que las precarias galerías veían a un par de pintores mediocres, cultivadores de un fauvismo de segunda mano o de un naturalismo absolutamente trasnochado, cerrar el paso a una pléyade de artistas jóvenes, dotados de auténtico talento y que han tardado más de treinta años en imponerse por encima de discusiones y prestigios, Picasso y Miró constituían dos nombres proscritos, y de la misma manera que, en la tremenda ingenuidad censora de aquellos años se proyectaban películas en las que trabajaban determinados artistas, pero cuyos nombres no figuraban en los carteles por ser tenidos por adversarios, los dos artistas más importantes, junto con Bores, que ha producido España en el siglo XX eran sistemáticamente omitidos y, en un principio, se hacía incluso difícil encontrar libros que reprodujeran sus obras.

Esta actitud cristalizó incluso en declaraciones concretas de personalidades de la vida política española, que cuando se habló de construir un Museo de Arte Contemporáneo y se escribieron las cifras de su presupuesto, protestaron de que se fuera a gastar tanto dinero en presentar obras de Picasso, Miró y «otros tantos», considerando que un adversario lo es antes de ser un artista, en lugar de tomar conciencia de que un verdadero artista jamás es enemigo de nadie ni de nada.

Una lenta metamorfosis evolutiva, llevada a cabo en el desarrollo de los últimos treinta y ocho años, ha dado por resultado que poco a poco Picasso y Miró fueran un libro de lujo que pasaba perezosamente las fronteras; luego, una litografía vendida a cotización exorbitante; más tarde, un cuadro vendido igualmente a proporciones marcadas por especuladora desmesura, y, por fin, una llegada normal, un acceso regular; las obras de arte presentes en algunas contadas galerías de vanguardia; la obra gráfica igualmente expuesta en diferentes lugares de España; una

Fundación Miró de ejemplar trayectoria en Barcelona; un Museo Picasso, que es más bien el homenaje a la amistad de Sabartés y a su generosidad, y la posibilidad de un diálogo diferente y a una contemplación que no deja de ser apasionada.

En el término feliz de estas vicisitudes está la celebración en España del ochenta y cinco cumpleaños de Miró. Los periódicos y los medios de comunicación de masas se han hecho eco del acontecimiento, el Museo Español de Arte Contemporáneo ha celebrado una cuantitativamente numerosa exposición de pinturas y ha presentado una selección de obra gráfica bastante representativa en las salas de la Dirección General del Patrimonio Cultural y dos galerías madrileñas han hecho un esfuerzo económico y de organización importante para presentar sendas exposiciones sin estar respaldadas por presupuesto ni subvención oficial alguna.

La iniciación de estos actos tuvo lugar dentro de las características folklórico-políticas que caracterizan el largo viaje de la cultura española desde la oscuridad totalitaria y a través de la tiniebla democrática.

En las salas del Museo Español de Arte Contemporáneo tuvimos ocasión de ver, en la inauguración de la exposición, por un lado, algunas obras de Miró de las que han contribuido a poner su nombre en una página prestante de la historia del arte mundial; por otro, las pancartas con que los estudiantes de Bellas Artes pedían ante una autoridad inapropiada, puesto que el Museo depende del Ministerio de Cultura, y su problema, de Educación y Ciencia, una revisión de sus planes de estudio y de sus posibilidades de desarrollo profesional una vez graduados. Una pancarta: «Miró, los que van a morir te saludan», demostraba, en primer lugar, la supervivencia de los sistemas románticos, y en segundo, la aterradora falta de imaginación de una juventud española que transita entre la era del «seiscientos» y la civilización del «porro».

Pero probablemente, junto a la venerable figura del pintor, autoridades, artistas más o menos en grado de tentativa y un conjunto de más de dos mil personas, en el que seguramente la única persona inteligente era Julián Gallego, el detalle humorístico no lo daban los pequeños *snobs* horteras vestidos con sombrero *stetson* y pañuelo de colorines, sino el honorable Tarradellas rodeado de guardias y extendiendo sus manos institucionales y protectoras sobre Joan Miró, quizá sin pensar que su misión no era rendir un homenaje a quien el mundo entero reconoce ya desde hace medio siglo, sino buscar y proteger a los escasos talentos y a los auténticos artistas que sean capaces de dar la imagen y la dimensión del hombre en la Cataluña honorabilizada o no del tercer milenio.

Por ello, el propósito de estas líneas no puede ser crítico, puesto que no es necesario o, por el contrario, es absolutamente imposible provocar la crisis entre la obra de Miró y el espectador; tampoco informa-

tivo, porque la corriente de comunicación ha sido suficientemente amplia; quizá por ello la única misión del escritor de arte en esta contingencia sea la de establecer un testimonio acerca de esta presencia de un pintor universal y real e intemporal al que una ciudad, no demasiado ferviente en sus preocupaciones culturales, le rinde un homenaje casi unánime y fervoroso, tanto desde el sector público como desde el privado.

Las fronteras de lo maravilloso

De todo este despliegue podemos extraer una primera afirmación: como ningún otro entre los artistas que han marcado el desarrollo estético de este convulso e incomparable siglo, Miró es un explorador valiente y sin prejuicios que se coloca desde muy pronto en las fronteras de lo maravilloso, que acude a buscar en los lugares de lo indefinible, en esos elementos que muchos han creído pintar y pocos han pintado, la alegría, la sorpresa, lo inusitado, y el casi inusitado testimonio de que el hombre es un ser capaz de soñar y de dar cuenta de sus sueños, y que esto es lo que hace a nuestra especie verdaderamente grande.

Un número considerable de las obras que con este motivo se exhiben viene a corroborar esta condición de Miró, a afirmar su toque mágico capaz de convertir la nada en misterio, el trazo en milagro, el cuadro entero en itinerario de asombros. En el grande o en el pequeño formato, en el dibujo o en la litografía, en cualquiera de los derroteros y categorías por donde se mueve el mundo de la pintura, Miró viene a demostrar el poso de una vida extraordinaria y de una capacidad de amar a la obra que surge de las manos fluida o trabajosa, con preocupación o con gozo, y de mantener este amor desde el primer momento en que se inicia la tarea creadora hasta el último esfuerzo de realización.

El cosmos diferente

A distinta escala, en dimensiones diferentes, las cuatro exposiciones de Miró en Madrid recuerdan su amoroso desorden, en su premeditada insensatez, la afirmación de Eugenio d'Ors, según la cual el pintor catalán «es el esfuerzo que significa mantener entre elementos gráficos que se han deseado tan desprovistos de cualquier vínculo conceptual en relaciones de pura contingencia, no regularizadas por ritmo alguno». Miró traza el esquema topográfico, levanta los difíciles planos e ilumina las imprecisas geografías de todo un cosmos. «Sobre esas tintas puras—escribe D'Ors—flotan unos monstruos planos con perfiles malignos y bocas mordedoras. Este universo auroral y retráctil y, sin embargo, como

recortado con tijeras, fósil ya y al mismo tiempo genesíaco, exalta su virulencia al extenderse sobre unos colores de candente violencia.»

Ya en 1927, Maurice Raynal, al constatar que Miró había conseguido imponerse como la principal figura de la escuela surrealista, consideraba sus obras como armonías llenas de gracia, interesantes conjuntos de tachones, divertidos trazos que no podrían ser considerados más que como bocetos, aspiraciones espirituales inspiradas por sueños o por variaciones alrededor de temas muy personales que llegan a conseguir armonizarse plenamente con los cánones tradicionales de la pintura. Por ello—señala Raynal—que, como creador de un universo y como promotor de un repertorio de formas, en lo que atañe a las intenciones surrealistas, Miró se convierte con el tiempo en un pintor lo suficientemente vinculado a la tarea pictórica para no dar más que un poco de importancia a su espíritu netamente antipictórico.

Las cuatro exposiciones que conmemoran al artista demuestran su tremenda personalidad, su capacidad de crear un universo y de adoptar una dicción surrealista, sin permitir en ningún caso que ésta se convierta en el elemento fundamental de su decisión, su tarea y su preocupación. Y por ello también, la vinculación de su obra al surrealismo no puede hacerse nunca sin plantearse una amplia serie de cuestiones. Miró sacrifica el entusiasmo a los procesos básicos del automatismo psíquico puro y prefiere los dominios y los itinerarios del fenómeno onírico a las vicisitudes de la realidad. Pero esta operación y estas preferencias llevan al artista en todos sus momentos a desembocar más en lo maravilloso que en lo fantástico.

Los constituyentes de un humor alegre

Otra perspectiva desde la cual se puede negar e incluso discutir el carácter surrealista de Miró, pasa por el análisis de sus constituyentes humorísticos. Mientras que al surrealismo le caracteriza un humor negro, cargado de sarcasmo y en el que en el fondo late una inagotable inspiración nihilista, para Miró el humor es algo multicolor, que puede cargarse de las luces más distintas, volverse totalmente azul, en el cuadro en que nos narra cómo una mano intenta atrapar un pájaro o convocar a todos o cada uno de entre los colores del espectro.

La disposición de manchas coloreadas en la superficie de sus cuadros, de manera más o menos viva, más o menos dispersa, o, por el contrario, coordinada según las épocas, es el precedente de la significación que va a dar a la pintura en una segunda fase. Sus propias palabras lo indican: «Es la materia la que decide. Yo preparo un fondo limpiando, por ejemplo, los pinceles sobre la tela, y si se trata de un dibujo, cortan-

do la hoja e incluso mojándola. El agua que cae sobre el papel traza una forma y yo la sigo, porque estoy contra toda investigación intelectual preconcebida y muerta. El pintor trabaja como el poeta: la palabra viene primero, el pensamiento después; no se toma la decisión de escribir sobre la felicidad de los hombres, porque en este caso uno está perdido. Hay, por el contrario, que buscar esa felicidad por cualquier camino y a través de cualquier afirmación.» «Yo considero—dice—mi taller como un huerto, en el que en un lado hay alcachofas y en otro patatas. Es necesario cortar las hojas para que los frutos crezcan. Por eso, en la pintura, en un momento determinado, es necesario cortar y mis personajes experimentan la misma simplificación que los colores. Simplificados como son, resultan más humanos y más vivos que si estuvieran representados con todos los detalles, y de la misma forma que encuentro las figuras, voy hallando los títulos a medida que trabajo, y cuando yo coloco el título, el conjunto se hace todavía más vivo. Trabajo como un jardinero o como un viticultor. Las cosas vienen lentamente.»

A partir de estas afirmaciones podemos comprender perfectamente en qué medida el surrealismo de Miró tiene la alegría de los juegos de niños, la belleza de la persona que viera por primera vez el mundo de la realidad y que ensayara dar de ella un testimonio totalmente inédito.

En el repertorio de las obras del hombre, la novedad y la sorpresa son siempre alegría, y por ello la mirada con que Miró contempla su obra, fruto a la vez de su inspiración y de su confianza en la existencia y de su método irreprochable de dejar que lo casual actúe por sí mismo, carga toda su obra de una inusitada alegría.

Miró aún inédito

De las cuatro exposiciones que Madrid ha abierto a la obra de Miró, por ser más reducidas y nominables y por tener unos claros atractivos, se hacen quizá más interesantes los dos esfuerzos privados realizados por galerías de coleccionistas puestas al servicio del coleccionista, pero también del espectador, que los dos grandes despliegues oficiales, en los que no faltan obras que permiten seguir e identificarse con la trayectoria y las transformaciones de la obra pictórica del artista.

En este sentido, la gran sorpresa la da la galería «Gavar», hasta hace bien poco especializada en pintores figurativos vascos y progresivamente abierta por la nobleza de las intenciones coleccionistas de su propietario a presentar y ofrecer algunos de los grandes artistas de todos los tiempos. Y, en este sentido, «Gavar» se enorgullece de su espléndida colección de María Blanchard, de la brillante presentación de pinturas de clave,

y ahora puede vanagloriarse de haber ofrecido al aficionado madrileño once obras nunca hasta ahora expuestas del artista catalán.

Estas obras inéditas de Miró son otras tantas sorpresas. En el torrente caudaloso de la obra del artista catalán asoman todavía de una manera rica y elocuente. Las obras se inscriben todas ellas entre los años 1971 y 1976. La más antigua es un dibujo con tinta china, acuarela y óleo sobre papel, sin título, y en el que vemos desplegarse el cosmos a la vez alucinado y cargado de ilusiones del gran artista. Las breves indicaciones de color, lo tenue de sus veladuras exentas de toda culinaria pictórica, la gracia alada de sus trazos, nos recuerda que la pintura puede seguir siendo una fiesta superadora de disciplinas y de retóricas.

De 1972 es un «Perro III», figura realizada en gouache con los leves y precisos trazos para enunciar una voluntad de existir que parece ir más allá de la propia pintura, que semeja haber tomado al artista como instrumento del milagro de adquirir forma. De 1974 y 1975 son dos cabezas en tinta china y colores a la cera, cada una de ellas reveladora de un mundo diferente, de una distinta voluntad de plasmar esta parte del cuerpo humano a la que se atribuye la reflexión y que Miró interpreta con deliberada alegría.

También es de 1975 un interior campesino que recuerda la época feliz para la historia del arte de 1928, en la cual Miró viaja a Holanda y vuelve rico en imágenes de los maestros holandeses, cuyos interiores se apresura a reinterpretar desde una deliberada y alegre informalidad. Igualmente han sido hechos en 1975 un personaje pájaro realizado en colores a la cera; un personaje llevado a cabo con tinta china, cera y papel japonés; una cabeza estupenda en su ilusionada concepción de un sueño infantil vuelto tangible, y una imagen de mujer en tinta china y colores a la cera sobre cartón *gratte*. De este mismo año es también el dibujo titulado «Los enamorados», lírica, desorbitada imagen, que trasciende todo empeño lógico y que desnuda y evidencia su más inexorable realidad soñada.

Por último, un dibujo a la cera sobre cartón ondulado, del año 1976, insiste en el tema muy querido de la «mujer-pájaro», elemento capital en la antropología del sueño del pintor tarraconense y una de las más extraordinarias interpretaciones de la frustrada voluntad del ser humano por emprender el vuelo sin la intermediación de artilugios técnicos.

El maravilloso viaje de Joan Miró a través del tiempo

La exposición que durante más de sesenta días va a mantener abierta en Madrid la galería «Theo», reúne obras que van desde 1916 hasta 1974,

todas ellas prácticamente sin excepciones, realizaciones de primera magnitud, dignas de la mejor colección o del más generoso museo y que constituyen un interesante entresacado, que destaca y ofrece realizaciones espléndidas en el contexto de una obra mayor.

Recordemos brevemente la biografía, en la medida en que ha sido la pauta utilizada por la galería «Theo» para montar su muestra: Miró, que ha nacido en Montroig (Tarragona) el 20 de abril de 1893, hijo de un orfebre y nieto de un ebanista, comienza a dibujar a los ocho años e ingresa en 1907 en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona; en 1910 se coloca en un almacén, donde enferma de aburrimiento, y como consecuencia va a reposar a la Masía de Montroig, que poseían sus padres. En 1911 ingresa en la Academia Galí. En 1915 decide que la enseñanza tradicional no va a aportarle nada y se instala en un taller, que comparte con su amigo Ricart. En esta época sus pinturas experimentan la doble influencia de los fauves y de Van Gogh; más tarde, la de los expresionistas. El comerciante en cuadros Dalmau organiza en 1918 su primera exposición, en la que figuran el retrato de su amigo Ricart, algunos desnudos expresionistas, el chófer, el paisaje con un burro y dos cuadros que presenta esta exposición de la galería «Theo»: «La carretera de En Guell», procedente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, óleo sobre cartón realizado en 1917, y el «Paisaje de San Martín», de claro abolengo cezaniano, óleo sobre lienzo realizado en 1916, obra típica de las categorías expresivas de la época.

En 1917-18, Miró ha redactado un manifiesto, que constituye el punto de partida de su viaje en busca de lo maravilloso, y del que es oportuno extraer este párrafo:

«Creo que en nuestra 'escuela' habrá eso que será lo esencial de la pintura del porvenir, despojada de todo problema pictórico y con la armoniosa vibración del batir del espíritu. Creo que después del grandioso movimiento impresionista francés—cántico a la vida y al optimismo—, después de los postimpresionistas, del coraje de los simbolistas, la síntesis fauve y la disección y ruptura del cubismo y el futurismo, después de todo eso, nosotros tendremos un arte libre y todo el interés del artista se basará sobre la vibración del espíritu creador. Ese moderno movimiento de análisis conducirá el espíritu a una luminosa libertad.»

En 1919, Miró emprende su primer viaje a París, en donde encuentra a Picasso, a quien había conocido en Barcelona, y a través de él trata a diversas personalidades de la vanguardia artística, entre ellos, Max, Jacob y Tristán Tzara. Sus obras van acusando una influencia estilística del cubismo, sobre todo en el dibujo, que se vuelve más seco, anguloso,

mientras que el color queda más vivo y claro. En 1923 comienza la época de afirmación de su estilo pintando una serie de telas decisivas para el desarrollo de toda su obra posterior. El descubrimiento de un espacio pictórico, liberado de la tercera dimensión, en el que personajes, animales, elementos vegetales, quedan reducidos a signos simples e intercambian sus atributos, es decisivo para su estética. En 1925, después que se ha vinculado al movimiento surrealista, cuyo manifiesto firma, Benjamín Peret pone el prólogo a su exposición personal, que antecede en unos días a la primera exposición surrealista. De hecho, en 1925, Miró estaba ya en posesión de todos los elementos que constituyeron la originalidad de su obra a través de características evolutivas secundarias. A esta estética pertenece el óleo de 1925 que presenta la galería «Theo», una enorme forma imprecisa, que no sabemos si es una mano o una nube; una mariposa y la evidencia de un significante humano vuelan en un mismo espacio azul, que ha conservado a través de los años su pureza inicial. De un año después (1926) son la pintura procedente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que presenta la exposición, y una hermosa composición azul, esta última preconizadora de morfologías abstractas.

La exposición de la galería «Theo» dedica especial atención a uno de los años más fecundos en la obra de Miró: 1927. De esta época presenta «Juegos de circo», impecable peripecia de un despliegue lineal; «Pintura», extraña asamblea de los vuelos más diversos; otra «Pintura», que ya fue expuesta con anterioridad por la misma galería, y que parece representar la pérdida de una cometa entre las nubes. Está fechado en 1927 otro óleo sobre lienzo titulado «Tirador al arco», probablemente la pieza más hermosa y poética de todas las maravillas que guarda esta exposición.

Recordemos una vez más: 1930 es el año en que Miró comienza sus primeros *collages* y sus primeras litografías, y en el que su exposición de *collage* es presentada por el poeta Aragón. 1931 es la fecha en que realiza sus esculturas-objeto, así como los decorados y los trajes para la obra «Juegos de niños», que montan los *ballets* rusos de Montecarlo. En 1932 participa en el Salón de los Sobreindependientes con los pintores surrealistas. En 1933 graba sus primeros aguafuertes y emprende la serie de grandes pinturas ejecutadas a partir de *collage* de diversas viñetas cortadas de catálogos, procedimiento que ya había sido utilizado por Marx Ernst, pero que tiene un resultado totalmente diferente. La serie de pinturas de 1935-36, personajes de decorados naturales, refleja la inquietud en que le coloca la guerra civil española, y que se trasluce en la gran composición que realiza en 1937 para el pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París. Entre 1938 y 1940, Miró alcanza el auténtico dominio de sus medios expresivos con la famosa serie

de «Las constelaciones», y posteriormente la ocupación de Francia por los nazis le lleva a volver a España, instalándose primero en su pueblo natal de Montroig y luego en Palma de Mallorca, en donde continúa la serie de «Las constelaciones». De 1942 a 1944 realiza exclusivamente pintura sobre papel, y en 1944 comienza sus cerámicas en colaboración con Artigas, comenzando a viajar con frecuencia entre Barcelona y París.

De estas épocas, la exposición de «Theo» presenta una pintura, de 1940; una composición en dibujo a lápiz, fechada el 22 de octubre del mismo año; una cabeza de hombre de exuberante grafismo, de 1931; un óleo titulado «Juego de niños», de 1932; un gouache sobre papel titulado «Figura en estado de metamorfosis», de 1936; un óleo, del mismo año; un paisaje poético, de 1937; una mujer rodeada por personajes, del mismo año; un gouache titulado «Composición», fechado el 9 de febrero de 1938; una mujer sentada, de 6 de julio de 1938, y un delicioso óleo sobre lienzo titulado «Mujer y pájaro ante la luna», de 1944.

Recordemos igualmente: En 1947, en el curso de su primer viaje a los Estados Unidos, ejecuta una pintura mural para un gran hotel. En 1950 desarrolla otra para la Universidad de Harvard e ilustra con setenta y cinco litografías la obra de Tristán Tzara, «Hablar solo».

En el año 1957, Miró ejecuta los dos muros de cerámica para el Palacio de la Unesco en París, y aun cuando tres años antes la Bienal de Venecia le había concedido el Gran Premio de Grabado, es éste el momento en que el nombre de Miró empieza a resonar en España y a ser bien visto por algunos sectores de las autoridades oficiales.

La concesión del Gran Premio de la Fundación Guggenhaim en 1960 y la serie de las grandes composiciones murales de 1961-62, consagran el hecho de que sin haber intentado nunca hacer su autopublicidad, como otros artistas, y utilizando sólo los propios caminos de su arte y de su trabajo, Miró se convierte en uno de los pintores más célebres del mundo, de los más irreemplazables y de los que se caracterizan por la creación de un universo inesperado. Su obra, sorprendente por su unidad, se encuentra aislada en el contexto de su tiempo. Demasiado tipificada, demasiado personal, su obra ha suscitado algunos simples e infortunados imitadores, pero no ha podido provocar continuadores ni discípulos, si exceptuamos algunos artistas americanos, como Pollock, en los cuales el impulso se ha llevado a cabo de una manera más intelectual que visual.

A finales de la década del sesenta, se afirma el itinerario de este Joan Miró, al que Edgar ha visto caprichoso, coleccionista de larvas de madréculas, de amebas de largos y sinuosos filamentos, de líneas vagabundas terminadas por extraños juguetes o escarabajos, lunas de color

rojo sangre o de un azul eléctrico, masas negras blandamente esparcidas, protoplasmas que llevan su núcleo, siluetas pueriles pintadas con una negligencia afectada, placentas deletéreas conducidas por sus cordones. Miró, que realiza su «maravilloso viaje» pintando como un niño en el amanecer del mundo, se mantiene al margen de su tiempo en un mundo saturado por las demostraciones parciales de profesionales de la vanguardia constantemente esforzados en dar a su arte un giro circense, aún más difícil todavía. Unico, inclasificable e inocente, Miró ha encontrado la frescura de las fuentes propias, de la expresión por la imagen, la que lleva de una manera irresistible al ser humano a dibujar y que no tiene ninguna relación con la elaboración sistemática de objetos estéticos, intelectuales e hiperelaborados.

De estas últimas singladuras del viaje que todavía realiza Miró hacia lo maravilloso y a través del tiempo, la exposición presenta una serie de obras excepcionales: sus «Mujeres en la noche», de 1946; su «Hacia el fin de la jornada», del mismo año; su «Pintura», de. 1950; su óleo «Las escalas en rueda de fuego atraídas en el azul», de 1953; una hermosa pintura sobre cartón, del mismo año; un óleo de 1954, titulado «La alegría de la niñita por el juego de las constelaciones»; unos «Pájaros en el espacio», de 1960; un «Personaje y pájaro», del mismo año; un óleo sobre tela de saco, titulado «Mujer y pájaro», fechado el 6 de mayo de 1960; otra figura femenina, del mismo año; otro óleo sobre lienzo, de 1966; un espléndido óleo, de 1968; otro ya exhibido en 1976, en Madrid, titulado «Mujer y pájaro en la noche», fechado el 26 de marzo de 1968; otro óleo, de 1969, y, por último, una indagación sobre el tema de las mujeres y los pájaros, de 1974, expuesto en octubre de ese año en la exposición del Gran Palacio de París.

Por eso, si en la primavera de 1976, a pesar de todo género de contradicciones, de crisis económica, de desajustes sociales, de falta de puestos de trabajo y de otras dificultades, Madrid es una fiesta, esto se debe, en gran parte, a la llegada torrencial e incluso abrumadora que en pinturas y grabados, en museos y galerías privadas, la obra de Miró ha llevado a cabo cuando todos los que aman la pintura celebran su ochenta y cinco cumpleaños.

RAUL CHAVARRI

Sarmiento de Bengoa, 25-A
SAN LORENZO DE EL ESCORIAL (Madrid)

JOAN MIRO: INMERSION EN EL INCONSCIENTE COLECTIVO Y SUBIDA A LA LUZ

NOTA.—El posible lector a quien le interese especialmente lo que la pintura de Miró tiene de esencial y su descenso iluminador hasta los grandes arquetipos del inconsciente colectivo, pero menos los datos biográficos o el análisis estilístico, puede pasar por alto los tres primeros apartados y leer tan sólo el 4 y el 5.

C. A.

1. Miró antes de Miró

Joan Miró cumple sus ochenta y cinco años. Se han multiplicado con dicho motivo los homenajes. El más ambicioso de todos fue, posiblemente, el que se le rindió en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, pero era incompleto, como todos los otros. La obra de Miró es un verdadero universo y algunas de sus facetas siguen siendo desconocidas por la mayor parte del público. No se trata de una excepción en ese aspecto, sino que le acaece algo parecido a casi todos los artistas. El público selecciona en ellos aquello que más los impresiona y pasa por alto, sobre todo, cuanto rompe el esquema de su elección. Samaniego será el autor de las fábulas inspiradas en las de Esopo, pero no el de los poemas eróticos. Sor Juana Inés de la Cruz será la poetisa sencilla de las redondillas, en las que se anticipó a todos los movimientos feministas, pero no el genio máximo del culteranismo americano de inspiración gongorina. Murillo será el pintor idílico de las Inmaculadas y de los niños angélicos, pero no el realista social de los muchachuelos hambrientos y perdidos en medio del mundo. Orozco será el portavoz pictórico de la gloriosa revolución mejicana, pero no el crítico acerbo de sus errores y el cantor épico de Hernán Cortés y algunos otros héroes de la Conquista. A Miró—no en vano es un genio de la pintura y de la poesía convertida en pintura—le sucede lo mismo. El público ha elegido ya lo que tiene de mágico y de angélico y ha olvidado o reprimido en su admiración su dimensión demoníaca, igualmente importante y más complejamente humana.

Hay una segunda elección y un segundo olvido en el caso de Miró. No estoy seguro de que Miró sea el más importante pintor del mundo entre los que todavía viven. No estoy seguro de ello, porque vacilo entre él y Rauschenberg, pero no me cabe, en cambio, duda ninguna de que Miró es el más importante escultor y el más importante «objetista» que existe en toda la tierra en estos días de prueba en los que escribo estas líneas. La prueba a que me refiero no la constituyen los males de todo tipo que aquejan al planeta y que pueden contrabalancearse con otras muchas conquistas altamente positivas, sino la que ha aceptado el propio Miró al presentarse ante el mundo a cara descubierta, eliminando de sus últimas antológicas casi todo aquello en lo que se había anticipado a muchos movimientos y artistas recientes—incluidos el propio *pop* y el mismo Rauschenberg—y haber salido triunfante en toda la línea para que nadie pudiese acusarlo de jugar con ventaja. Así, en la antológica del Museo madrileño, en la que entre las casi cien pinturas expuestas las hay fechadas en 1914 y 1978, no ha incluido Miró ni una tan sola de sus piezas dadaístas de finales de los años veinte y comienzos de los treinta. Tampoco figuran sus esculturas, objetos y cerámicas, ni los más conturbadores «Sobreteixims», de 1973, cúspide hasta ahora de todos los dadaísmos, nuevos realismos, neodadaísmos y artes pobres de todas las propagandas.

Miró no hace una sola declaración ni publica ningún libro blanco. No reivindica tampoco la paternidad de lo que inventa, ni se ofende cuando en otras latitudes se lo reivindica. El vive por dentro y no por fuera de sí mismo. Ofrece su obra y deja que sean los espectadores quienes la vivan en libertad y sin literatura. En esta actitud humana, el pintor a quien más se parece es a Orozco, tan diferente de él en su concepto de la pintura, pero igualmente reconcentrado, parco y veraz. Jamás ha ofrecido Miró su vida en espectáculo, y jamás tampoco hizo ninguna confesión en exceso explícita. Ello no quiere decir que la procesión no vaya por dentro, ni que no sea posible diagnosticar a través de su obra todas las etapas de su ascensión desde «la noche oscura del alma» hasta la iluminación interior. Su camino se parece en ese aspecto al de muchos místicos que no conquistaron los deliquios del equilibrio, ni el encuentro consigo mismos y con el universo, hasta después de haber vencido los años de desabrimiento o de sequedad. Miró atravesó también esos años difíciles, pero ni tan siquiera en ellos renunció con desgarro excesivo a su pudor y a su cortesía exquisita. Tampoco—dejemos constancia de ello tan sólo al paso—se vistió nunca de mamarracho ni convirtió en obsceno su invasor erotismo. Actúa así porque considera posiblemente que no hacerlo constituye una falta de respeto con el público y consigo mismo. A esta purificación dedicaremos las páginas ulteriores, pero lo haremos ateniéndonos inicialmente y para evitar confusiones a un

orden estrictamente cronológico, y limitándonos exclusivamente a su obra y no a intenciones no probadas o a declaraciones inexistentes.

Nació Joan Miró en 1893. Siempre es importante la fecha de nacimiento, pero más en este caso concreto, porque ello hizo que durante su adolescencia pudiese vivir como espectador, aunque no todavía como actor, la máxima aceleración del cambio y la mayor puesta en cuestión de la pintura y de sus posibilidades que había existido hasta entonces en el conjunto de los países occidentales. Cuando Miró tenía doce años, el expresionismo había empezado a demostrar sus posibilidades, tanto plásticas como extraplásticas, y el fauvismo empezaba a completar la liberación del color, que se había iniciado desde Gauguin y Van Gogh, ya antes que Miró hubiese nacido. A sus quince años, el cubismo había empezado a recobrar el rigor de la estructura, que había anticipado Cezanne en su oposición al impresionismo, y cuando acababa de cumplir los diecisiete años había pintado Kandinsky su primera acuarela abstracta. Su primera muestra individual no había acaecido aún, y ya el neoplasticismo había inventado un equilibrio de ascendencia puritana que no tuvo—ni tiene—todavía su igual en rigor y en una pureza poco espontánea, pero magistralmente construida. En el año de esa primera exposición individual de Miró, a los veintiséis de su edad, el dadaísmo, con sus dos añitos de vida, estaba todavía en mantillas y al surrealismo le faltaban, al menos, cuatro para empezar a nacer. Miró sabía, no obstante, que su camino no podía consistir en repetir lo que habían hecho sus inmediatos predecesores y que el futuro—su futuro—estaba en aquella tendencia—el surrealismo—que no había nacido aún, pero que él había comenzado a adivinar desde su concepción mágica de las relaciones que en un universo desordenadamente ordenado ligan a todo con todo. Sabía ya todo eso desde su infancia, pero de momento lo que necesitaba era aprender a pintar y que sus padres se lo permitiesen. Su padre era orfebre y creía que lo mejor para su hijo era, a los diez años de edad, estudiar la carrera de comercio y heredarlo en su oficio.

Miró aceptó a regañadientes la decisión familiar e inició sus aburridos estudios, pero recién cumplidos los doce años comenzó a pintar sus primeros paisajes y a los catorce se matriculó—sin abandonar todavía la otra escuela—en la de Bellas Artes de La Lonja. Sus padres lo emplearon entonces en una droguería, en la que trabajó como amanuense, pero su inconsciente se puso enfermo de tedio y la enfermedad tuvo repercusiones físicas. Miró—quince años y muchas ilusiones—fue enviado para que se repusiese a Montroig, a la masía que su familia acababa de comprar y a la que volvería siempre que necesitase sentirse verdaderamente él mismo y adivinar clarividentemente lo que tenía que hacer, descubriéndolo en su inmersión en esa parcela de Cataluña, que era para él un símbolo

de su catalanidad y de su comunión con la propia tierra. Cuando se repuso tenía dieciocho años y ya nada ni nadie podría hacer que no siguiese su vocación. Aquello era un imperativo ético y sabía ya que su manera de servir a todos los hombres, comenzando por los de su propia región, era siendo pintor. Lo que no sabía todavía entonces era lo que había de pintar ni que llegaría a ser también un gran escultor, pero conocía, por una presciencia que sólo poseen los verdaderos iluminados, cuáles serían las líneas maestras de su futuro, aunque no—todavía—los detalles concretos.

Por de pronto—hecho crucial—, se matriculó en 1912 en la Academia Galí. La suerte estaba echada. Nunca ha habido en España una mejor academia que la Galí, ni un profesor mejor y más respetuoso con el carácter profundo de sus discípulos que Francisco A. Galí. Nunca tuvo tampoco Galí un alumno con una imaginación tan personal como Miró. En honor a él inventó Galí métodos inéditos de enseñanza. Temía que se quedase en lo accesorio y no en lo esencial, pero Miró comprendió pronto hasta qué punto podría ser peligroso en sus inicios su entusiasmo por el color y su consiguiente desdén por la forma y le retorció—de momento—el cuello a la sensualidad. Lo hizo, no obstante, con suficiente parsimonia para no acogotarla, y Miró comenzó muy poquito a poco a ser verdaderamente Miró.

2. Complejidad y primer encuentro consigo mismo

A través de sus más antiguos cuadros conocidos, nos resulta posible seguir paso a paso las primeras premoniciones que tuvo Miró de lo que había de llegar a ser su pintura esencial. Este primer encuentro consigo mismo lo completó en 1921, tres años después de su primer contacto profesional con el público. Luego descendería a los infiernos alguna que otra vez o subiría otras a los cielos, pero o todo era ya una sorpresa continuada o no existía sorpresa posible, ya que inventar todos los días su mundo se había convertido desde entonces en norma y no en excepción.

La fecha de «El campesino» es 1914—veintiún años de edad—. Basta para probar que Miró no fue un pintor precoz, pero que no daba pasos en falso. Es un retrato «serio», con ecos fauves y manchas cortas entreveradas. El rostro, muy condensado y con superposiciones dramáticas de manchas sanguinolentas y luz ardiente, es tan conturbador como expresionista. Miró estaba todavía buscándose y era perceptible un trasfondo de angustia. Dos años después un paisaje de Montroig, con su iglesia encaramada, tiene, sin dejar de ser fauve y expresionista, algo de cubista o de cezanniano, al menos, en su empotramiento de los volúmenes y en

su tactilidad a flor de piel. Miró comenzaba a buscar una síntesis personal, pero sin quemar las etapas. Pasa un año más y llegamos a 1917. En un nuevo paisaje, «Capilla de Sant Joan d'Horta», la síntesis gana en espontaneidad, en tanto en el bodegón «Norte-Sur» lo que parece predominar es un fauvismo de inspiración popular. Lo recién dicho es el esquema de tres años de evolución. En medio de esa búsqueda a través de tantas fuentes, hay destellos de invención personal, pero procurando que no perturben demasiado unos conjuntos que no quieren ser «epatantes». Así, en el antes recordado paisaje de Montroig, la materia y la luz, con reflejos ardientes en fachadas y tejados, empiezan a conquistar una autonomía que no contradice su contribución a la eficacia expresiva del conjunto, en tanto el cielo, con su salpicado de pequeños puntos sin una definida función representativa, se convierte en un cuadro abstracto de indefinible lirismo, pero no excesivo sosiego. En el bodegón, el color es autónomo y arbitrario, pero en función de una perspectiva insólita desde lo alto que multiplica en el encantamiento. Aparece, además, un pajarito en una jaula. Es un primer encuentro con la ternura y con el amor a los animales minúsculos—incluso los leones lo serán a menudo—, que no habrá de abandonarlo jamás en el decurso de toda su trayectoria ulterior.

Para un solo año—seguimos en 1917—parecen lo suficientemente ricas y selectivas las recién recordadas búsquedas, pero hay una mucho más ambiciosa. Es el justamente famoso «Retrato de V. Nubiola», rico de materia, pero sin dejarlo traslucir demasiado, y más rico todavía de color neofauve, pero con densidad y casi sin tintas planas. La estructura, en especial el escorzo de la mesa en que apoya un brazo el efigiado, es típicamente cubista, pero las manzanas y enseres que hay sobre ella son de Cezanne. Otro objeto irreconocible, pero sumamente ornamental, parece una evolución de los discos cromáticos de Delaunay, que ya se habían insinuado menos transformados en el bodegón de ese mismo año, pero el rostro del personaje, con sus deformaciones medidas y su ensimismamiento atónito, es inequívocamente expresionista. Más expresionistas todavía son las manos gigantes y sarmentosas, y tan ardientes en su cromatismo de fuego angustioso como el rostro y la vestimenta. Mezclar tendencias a la buena de Dios es un «alarde» que se halla al alcance de cualquier pintor lo suficientemente informado. Hacerlo como lo hizo Miró en este retrato, es una prueba de maestría casi infalible. Las maneras tan diversas no disuenan, sino que se funden en una armonía total. Pueden discernirse en el análisis, pero pertenecen a una indisoluble unidad de expresión. Miró era ya dueño de sus recursos, pero no sabía todavía cómo encauzar su ansiedad. Esa fue la segunda parte de la batalla que estamos ahora relatando y que sería poco más larga que la primera.

Esta segunda parte de su primer autoconocimiento agotó sus posibilidades en 1921, a través de una serie de obras a las que les conviene filológicamente el calificativo de «magistrales» (de *magister).* Pasa por el sereno y enternecido, clásico y romántico, «Retrato de niña», de 1918; por su autorretrato, entre cubista, neofauve y expresionista, de 1919; por «Viñas y olivares. Montroig», de esa misma fecha, pero con signos menos abstracto-geométricos de alto valor ornamental, que aluden a una tierra que es un poema sinfónico, en el que surgen hortalizas signográficas cuyo bulbo rosado y hojas verdosas contrastan suavemente con una tierra arbitrariamente amarilla surcada de aristas rojizas. Dos desnudos, uno de pie y otro sentado, miden una primera búsqueda del despojamiento. El que primero he citado—el más moderno—es de 1921. Pertenece a la depurada colección Penrose y el cuerpo es un maniquí, pero lúdico y no trágico, como su émulo, el épico Hernán Cortés, que pintó Orozco en las bóvedas del Hospicio Cabañas, de Guadalajara, en Méjico. El otro, el anterior, es todavía—data de 1919—una de sus clásicas fusiones fauves-cubisto-expresionistas, pero con elementos muy finos de recuerdos novocentistas, y un *puf,* que es una delicia de color vivamente atemperado y en donde el pintor ha «bordado» con pintura una mariposa encantada y mágica de punto de cruz. En el otro desnudo no hay, tras dos años de concentración, una sola concesión al encantamiento ni a la ternura. La mujer, doblemente desnuda, sin ropas y sin figuras accesorias, se yergue sobre una peana abstracto geométrica, cuyo negro se prolonga también geométricamente, creando para el cuadro un segundo marco. La deformación de los «conos» y «esferas» o de los husos émbolos es más que cezannesca, en tanto el rostro parece una escultura negra con gesto de suficiencia enigmática. Se tiene también la impresión de que Miró desea estigmatizar algo en este lienzo, pero que todavía no sabe muy bien lo que es. Se trata de algo que sólo se atrevería a descubrir dentro de sí mismo y a comunicárnoslo con una violencia lírica hasta cinco o seis años más tarde. En la «Naturaleza muerta con conejo»—1920—vuelven a aflorar los elementos de siempre, pero el orden se hace casi obsesivo y el color adquiere ecos de gravedad franciscana. Miró se contiene, pero se encuentra a través de su contención. A partir de entonces, aunque con solicitaciones cada día más diferentes y más complejas, Miró es ya Miró y no dejará nunca de serlo por muchas diferencias que puedan por fortuna encontrarse entre sus muchas y nunca repetidas maneras.

Llegados a estos comienzos del mediodía de Miró, nos vemos obligados a hacer un alto en el camino. Lo que más nos choca en todas las obras recién recordadas es—caso de que no las comparemos con las realizaciones posteriores de Miró—la síntesis apasionada de modalidades diversas. Se tiene la impresión de que Miró quiere sacarle el jugo a todo

cuanto sabe, pero sin alardes extemporáneos. Pinta ya entonces con un dominio de oficio que tiene muy escasos equivalentes en nuestro siglo, pero lo hace como si no le diese importancia. Posee, además, una excelente información, pero todas las tendencias vivas lo llaman. Hay a menudo ansiedad, pero lucha para convertirla en acuerdo cósmico. La materia se le encrespa a veces, pero procura borrar esas huellas de su ansiedad. Mas todavía se le encrespan el color y la luz y el deseo de utilizarlos como símbolos de sus estados de ánimo. Es un pasional que desea poner orden en sus solicitaciones y que ya antes del nacimiento del surrealismo sospecha que la pintura puede ser un buen camino para que todo pintor que se considere un ser humano arrojado en el mundo antes que un profesional de su oficio, tenga una vía de introspección que le permita empezar a conocer su propio inconsciente individual y ponerse en contacto con los grandes arquetipos del colectivo. El afán de orden lo lleva a mezclar con sus «instintos», desbordados en delirios expresionistas o encauzados en su aceptación de la mitad del fauvismo, una estructura cubistizante, pero sin sistema rígido, y a buscar un poco a contrapelo la confluencia con el espíritu—no con la letra—de Cezanne. Su cubismo y su cezannismo tienen, cuando se vigila, más de analítico que de sintético, pero no cuando se muestra más libre, y es entonces, en el color o en el despojamiento, pero no en la reconstrucción de la forma volumétrica, en donde se castiga. Todas estas fuentes son en Miró una unidad desde el punto de vista de la obra realizada. La disociación no está en el lienzo, sino en su autor. Desde el punto de vista de la pintura, no hay un solo forcejeo en ninguna de las pinturas que acabamos de recordar. Desde el de la situación del hombre ante el mundo, sí los hay, pero con pudor convertido en velos que, sin llegar a ocultar el problema íntimo, no permiten «leerlo» explícitamente. ¿Qué camino seguir entonces?

¿Qué camino seguir?, repito. Miró se hallaba en mitad de su «noche oscura del alma» el día que Dalmau lo invitó a exponer por vez primera en su galería de «La Portaferrisa». Era el año 1918. Podía iniciar ya entonces la ascensión y sería válida en todo cuanto a la pintura se refiriese, pero no, tal vez, en relación con la paz de su alma. El dadaísmo nos había demostrado que no todo era pureza en Europa y que la pintura, en particular, y el arte, en general, no podían evolucionar al margen de la tragedia bélica que entre 1914 y 1918 había puesto en cuestión todas las creencias y todas las convenciones de nuestro ser de occidentales. El refinamiento de nuestra cultura había conducido a algunos artistas a una náusea generalizada. Ese era el eco del dintorno, de lo que acaecía fuera de ellos, sobre la sensibilidad de esos seres humanos ahítos de palabras vacías y escritas siempre con mayúsculas estentóreas, pero había también el desacuerdo íntimo con el propio ser individual. ¿Cuál era la verdad

última en cada uno de aquellos revolucionarios en potencia? ¿La poderosa razón que no había impedido el desastre o la necesidad de recomenzarlo todo a partir de cero? ¿El instinto sexual omnipotente o todos los tabúes hereditarios? ¿La liberación sádica de la agresividad o de un masoquismo disfrazado de entrega y de mansedumbre? ¿No había tal vez valores eternos y la mirada hacia afuera y no hacia adentro de ellos. Los contestatarios a ultranza, un nihilismo igualmente peligroso. La vía intermedia no apareció por ninguna parte y por eso hubo una segunda guerra todavía más incongruente que la anterior.

Para el hombre individual sí existían caminos intermedios, y éstos tendrían que manifestarse de alguna manera, si era artista, en sus creaciones. Lo que nadie podía hacer era cerrar los ojos ante su demonio o ante su ángel. Eso sería cercenarse y olvidar de paso que el hombre es un ser desfalleciente que suele aspirar a lo mejor, pero que puede caer en lo peor si se desespera. El respeto a la tradición y a las normas sociales puede ser bueno y puede ser malo. Si nos anquilosa y se convierte en un armazón esterilizador, en el que en lugar de solicitaciones vivas hay tan sólo palabras que han perdido su significación, lo menos peligroso es dinamitarlo con cautela. Es valioso, en cambio, si sirve para religarnos con un ayer que perdura en un hoy y para enriquecerlo todavía más con aportaciones inéditas e integrables que sustituyan a todo cuanto ha caducado. No conozco entonces una vía que más facilite las relaciones civilizadas entre las naciones, los estamentos y los seres individuales. Lo mismo cabe decir de la contestación y de la destrucción. Si lo que se pretende es acabar con todo, lo mismo con los museos que con las iglesias o la cortesía, y no se ofrece nada que sustituya a lo que se quiere aniquilar, resultará estéril, por muy brillantes que sean algunos de sus desembarazamientos iniciales. Si ofrece, en cambio, algo que sea más idóneo para la situación actual que lo antiguo, y si el «desmontaje» se hace por sectores y salvando todo aquello que aún puede mover a los hombres en sus más íntimas apetencias, no sólo es útil, sino laudable desde el punto de vista ético. Miró se planteó el mismo problema que se plantearía Bretón pocos años después. A ambos les había entusiasmado el dadaísmo. Era una fuente de liberación para el artista, pero aspiraba también a dársela a todos los reprimidos por ellos mismos o por su ambiente. Su talón de Aquiles estaba en que no proponía nada que sustituyese a todo cuanto aspiraba a destruir en la sociedad, y en cada ser humano en concreto.

Miró aceptó del dadaísmo que había que terminar con la autorrepresión y ser de verdad aquel que se era incluso en los aspectos demoníacos y no tan sólo en los «confesables». Era preciso destruir, pero a través

de un descenso hasta la más escondida intimidad. Había que darle forma al modelo interior, y él podía dársela a través de su pintura. Lo que de allí saliese podría asustar al propio pintor, pero era posible también que no todo fuese escoria y que en ese descenso hasta el propio subconsciente el oro fuera más que lo deleznable. Miró inició el descenso con toda valentía y fue así como se realizó su ascensión a la luz y como no negó ninguna de sus verdades. Se aceptó en la totalidad de su ser y le perdió el miedo a los signos y a los símbolos, que comenzaron a llenar toda su obra posterior a 1921 y que ya no desaparecerían jamás. Los surrealistas aborrecían la destrucción por la destrucción, y Miró coincidía con ellos desde antes que el surrealismo existiese. Un autoconocimiento serio de nosotros mismos nos ayuda a descubrir tanto lo que debe ser destruido, como lo que nos nutre y nos permite seguir actuando como seres humanos. Miró realizó ese descenso con toda lucidez. En algunas etapas mostró tan sólo su faceta demoníaca, igual que cualquier dadaísta teórico. En otras aceptó la ambigüedad que toda condición humana entraña y nos mostró sus apetencias «inconfesables», unidas a su deseo de superarlas, pero en la mayor parte de sus realizaciones lo que predominó (y esto sucedió así porque así era el ser humano Joan Miró) fue el costado angélico, aunque sin esforzarse en ningún momento en ser «ángel», sino dándole forma a los arquetipos, símbolos y signos de la iluminación.

3. Las «constantes» de las maneras definitivas

Una vez que Miró conquistó esta verdad, que desde 1921 sería la última, consideramos inútil seguir describiendo o recordando obras en función de su importancia «artística» y nos limitaremos a confrontarlas en cada caso con el modelo ideal en que objetivaban la totalidad del ser de su autor en cada momento, y no tan sólo unos valores plásticos que, por muy eminentes que fuesen, eran menos importantes que los humanos. Debemos recalcar, no obstante, que cada manera de expresarse posee su propio *a priori* y que si la calidad de la obra no hubiese sido eximia, como lo es en Miró, hubiese padecido su capacidad para hacernos asequibles esas otras vivencias que la trascienden.

El método seguido a partir de entonces por Miró fue inequívocamente surrealista, pero sin sometimiento a ninguna ortodoxia. La pintura de Miró es más mironiana que surrealista y tan verdad es, por tanto, negar por heterodoxo su surrealismo, que afirmarlo a ultranza insistiendo en que consigue los verdaderos objetivos de la tendencia, incluso cuando construye objetos dadaístas o prefiere un magicismo aparentemente lírico a una batalla frontal y con aceptación de principios.

Ya hemos dicho que terminada esta primera etapa de autoconocimiento, Miró se convierte definitivamente en Miró. Hay cambios en la factura, pero más todavía en su libertad para objetivar sin tapujos una concepción del mundo que tiene mucho de onírica y que ha sido analizada luego con rigor no insistido y con sencillez. Lo habitual es que a partir de entonces prefiera Miró en la delimitación de sus formas el borde neto y que muchas de sus estructuras constituyan una especie de premonición de ese *hard edge,* que unos cuantos excelentes maestros norteamericanos inspiraron hacia 1960 en algunas anticipaciones un tanto mironianas de los futuros generativos y neoabstractos argentinos. En Miró abundan, no obstante, las excepciones y habrá a lo largo de su carrera lienzos aislados y temporadas de varias semanas en las que los bordes se deshilacharán con una coordinación de medios que tiene mucho, a menudo, de preinformalista o de informalista. La delimitación neta suele ser, además, curvilínea, con amplias sinuosas en inflexión libre y ritmo contrapesado. El color lo aplica preferentemente plano, pero tampoco deja de sumergir pinceladas netamente visibles o de multitonalizarlo en abundantes ocasiones. Por otra parte, cuando no hay multitonalización en sentido estricto, no por eso suele renunciar Miró a las degradaciones muy sutiles.

La paleta es muy selectiva, pero con nitidez sin igual—exceptuado Kandinsky—en nuestro siglo. Se reduce, en principio, a los tres colores primarios—el rojo, el amarillo, el azul—y a un binario: el verde. Los otros dos binarios—el naranja y el violeta—los empleará asimismo ocasionalmente, pero casi siempre con parquedad y en momentos posteriores. La nitidez con que los emplea es, por otra parte, menor que en sus tres preferidos. Hay, además, en muchos de sus lienzos una verdadera apoteosis del negro, pero ello no evita que ese color no color apenas exista en calidad de forma propiamente dicha, sino como fondo—pocas veces—o como grafismo—muchísimas—. Habrá también blancos y marrones, pero con funciones muy específicas y no en demasiados lienzos. Cuando el negro o el marrón actúan como fondos, lo habitual es que los multitonalice y les reste así «pesantez». Cuando el negro es signo o línea gestual suele ser finísimo, aunque quepa a veces su deshilachado muy emotivo y sin diferenciaciones de intensidad.

Los signos, en los que sí cabe ver la antes aludida apoteosis de ese negro que apenas existe, solían flotar inconexos en los lienzos de comienzos del decenio de la gran crisis, pero comenzaron a ligarse los unos con los otros en etapas posteriores y a ser relativamente legibles siempre que el «descenso» del maestro se realizase—actitud no meditada, pero bastante habitual en él—hasta los grandes arquetipos del inconsciente colectivo y no se detuviese, tal como sucedió en buena parte de la obra es-

cultórica, en el suyo individual. Tanto en las formas propiamente dichas como en los signos y los trazos gestuales, no suele insistir Miró en la utilización simbólica del color, sino que prefiere elegirlo a la manera fauve en función de las formas colindantes. La única excepción, siempre evidente, a esta regla casi general radica en la manera como utiliza los amarillos, símbolos para él del ardor, de la claridad, de la luz e incluso del sol, uno de sus arquetipos—con el de la luna—más repetidos. Algo parecido, pero con menos frecuencia, cabe decir de algunos de sus rojos, especialmente en sus soles, de neto e irregular recorte unas veces y extrañamente embrollados otras.

4. El encuentro con los arquetipos más insondables

No cabe detenerse en un artículo de vista sobre los innúmeros símbolos y arquetipos del inconsciente colectivo que afloran a los lienzos, esculturas y cerámicas de Miró. He pasado horas enteras con varios diccionarios y tratados de simbología tradicional, así como varios centenares de reproducciones de Miró, estudiando estos símbolos y la manera muy suya como relaciona los unos con los otros. Se necesitaría un libro de varios centenares de páginas para empezar a orientarse en ese laberinto entrañable, pero sería, por otra parte, injusto con Miró pasar por encima de esta honda faceta suya, que es la que le confiere un más perdurable sabor de eternidad a todo cuanto realiza.

Me limitaré a unos cuantos ejemplos, pero sugiero al lector que cuando lea libros de psicología profunda, como los de Mircea Eliade (especialmente el tratado de *Historia de las religiones)* o los de los grandes psicoanalistas de la escuela suiza (especialmente los de C. J. Jung, Charles Baudouin o Pierre Daco), los relacione con algunas de las imágenes que abundan en las obras de Miró. Verá, al hacerlo, hasta qué punto se le ilumina la coherencia interior del maestro y cómo su pintura cobra una nueva vida que no anega a la estrictamente plástica, pero que la enriquece con una consoladora dimensión de eternidad. No puedo citar esos textos, pero no quiero dejar de dar dos ejemplos de las nuevas revelaciones que una lectura así puede provocar. Sabido es que Miró rinde un culto recurrente a la luna y al sol y que no hay una sola etapa suya en que ambos símbolos, convertidos a menudo en formas abstractas, pero presentes incluso en el título, no aparezcan en algunas de sus obras. Veamos, por tanto, algo—muy poco por razón de espacio—de lo que de la luna dice Mircea Eliade:

«Podría decirse que la luna revela al hombre su propia condición humana; que, en cierta medida, el hombre se mira y se encuentra a sí

mismo en la vida de la luna. Por eso el simbolismo y la mitología lunares son patéticos, pero también consoladores, porque la luna rige a la vez la muerte y la fecundación, el drama y la iniciación. La modalidad por excelencia de la luna es el cambio, los ritmos, pero también el retorno cíclico, destino que hiere y consuela a la vez, porque si, por un lado, las manifestaciones de la vida son lo bastante frágiles para disolverse de manera fulgurante, por otro, son restablecidas por el *eterno retorno* que la luna rige. Tal es la ley de todo universo sublunar. Pero esta ley, dura y, sin embargo, consoladora, puede ser abolida y en algunos casos se puede *trascender* el devenir cíclico y adquirir una nueva existencia absoluta» [1].

Lo que la luna, sola o acompañada de la estrella, la mujer o el pájaro, representa en tantos y tantos lienzos y esculturas de Miró, queda sobradamente aclarado por el citado texto de Mircea Eliade y por otros muchos en los que se exponen ideas paralelas, suficientemente probadas todas ellas en las investigaciones sobre el origen de la religión y en el tratamiento psicoanalítico. En el caso de Miró cabría, no obstante, añadir que nuestro máximo pintor actual nació en Cataluña y que la mayor parte de las costas catalanas miran hacia el Este o al Sudoeste. La luna llena, cuando mejor se la ve, se levanta en esas costas alrededor de las diez de la noche (hora española de verano) y surge sobre el mar igual que un gran fuego color naranja. Poco más tarde, cuando la luna se eleva lo suficiente, la reververación se desparrama sobre el mar y su centro lo corta como si posase sobre él una gran espada de plata y destellos vibrátiles.

El simbolismo materno del mar, tan unido en algunas religiones primitivas al de la luna, ratifica así en los estratos más hondos del inconsciente colectivo de cualquier catalán el culto a la mujer y a la esposa, y la elección de la paz hogareña y el cultivo del *seny*. La espada de fuego frío es más compleja y nos habla de otro tipo de revelaciones en las que, tal como veremos en un texto posterior, los simbolismos materno y paterno, lunar y solar, pueden alcanzar una precaria y consoladora unidad. Antes, no obstante, y habida cuenta de los innumerables y nunca cegadores soles que pinta Miró, preferimos recordar lo que de dicho arquetipo ha escrito Pierre Daco, máximo representante de la escuela suiza de psicoanálisis en estos momentos:

«Imaginemos ahora que ese hombre (Daco se refiere a un supuesto hombre civilizado del siglo XX, perdido de noche en un bosque y sin poder entrar en contacto con ningún otro hombre) pierde (a causa de su aislamiento) por completo su memoria moderna y se vuelve igual a un

---

[1] MIRCEA ELIADE: *Tratado de Historia de las Religiones*. Traducción de A. Madinaveitia, página 180. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954. Reproduciremos poco más adelante la continuación del párrafo citado.

primitivo. Día tras día verá *ascender* el sol. Tarde tras tarde el sol *descenderá,* anunciando el terror cotidiano.

Poco a poco, la visión física del fenómeno será reemplazada por la emoción que lleva aparejada.

a) El primitivo ve elevarse el sol. Su miedo emotivo desaparece.

b) Luego el primitivo realiza una aproximación entre la ascensión del sol y: calor—luz—, desaparición del terror. Este acercamiento se vuelve cada día más emotivo.

c) El sol se convierte en una realidad viviente, una *persona* que hace posible la luz—el calor—, la seguridad.

d) El sol se convierte en un dios al que el primitivo adora y al que le reza.

e) Dado que el sol *asciende* en el cielo, la sola idea de ascensión desencadena en el hombre un sentimiento de euforia, de alegría, de luz» [2].

El sol es en el inconsciente colectivo todo eso que Daco ha descrito con tan extrema claridad; pero como el simbolismo del sol y de la ascensión se hallan encadenados pueden hacerse, tal como el propio Daco recordó en uno de sus gráficos, dos series de símbolos (son lo que son en sí mismos y algo más, a lo que aluden más o menos veladamente en nuestro inconsciente hereditario), cada uno de cuyos elementos se halla en estrecha relación con los de su propia serie y con los de la paralela. Así, el sol es símbolo de la luz, la esperanza, la riqueza, la perfección, el espacio, Dios, la vida, la belleza ideal, la fuerza, la gloria, el poder, la eterna felicidad, la euforia, el padre, el fuego y el amor único y perdurable, pero puede ser simbolizado a su vez por cada uno de estos símbolos y por los de la cadena complementaria, en la que la ascensión simboliza la dicha perfecta y también el camino del cielo, el deliquio místico y el conocimiento total. Hay también en relación con el sol y con su ascensión y descenso símbolos ambivalentes, como el de la escalera, utilizado alguna que otra vez por Miró y que lo mismo puede representar la conquista de la gloria, la cima de una montaña y el encuentro con Dios en el cielo, que el descenso hasta las parcelas que nos parecen turbias en nuestro inconsciente individual—nunca en el colectivo—, la derrota, el fracaso y el envilecimiento de todo cuanto tocamos.

El simbolismo solar es—ya lo hemos dicho—recurrente en Miró, pero no todos sus soles son iguales, sino que se hallan a menudo en posiciones diversas y pintados con facturas diferentes. Muchos de sus soles son nítidos y están en lo alto, pero otros muchos—especialmente cuando los

---

[2] PIERRE DACO: *Les prodigieuses victoires de la Psichologie moderna,* pág. 222. Bibliothèque Marabout Service. Gerard & Co. Verviers, Bélgica, 1973. La traducción es mía.

combina con una figura femenina—producen la impresión de haberse embrollado dentro de ellos mismos en una maraña de trazos, están menos altos que la cabeza de la mujer y parecen seguir descendiendo. Ello puede aludir a un sometimiento del arquetipo paterno al materno y a una búsqueda de la vida rítmica y recurrente de la fecundación, la expansión y la muerte, más que a una glorificación del Padre-Dios y del poder estatal o personal. Hay también soles tibios, lisos y enormes, como el de su «Mujer delante del sol», de 1974, en el que es la mujer hecha de tierra y de noche y pintada en negro uniforme la que bajo el sol intenta esconderse antes de ser recuperada por él. Se da incluso en algún lienzo la rebelión contra el sol y contra todo lo que representa, pero ello es ya materia del próximo y último apartado y no del que hasta ahora nos ocupa.

No sólo el simbolismo solar alude a la ascensión y al descenso en Miró. Existe también en las obras finísimas, en las que, en los inicios del período definitivo, pero todavía con una factura muy próxima a la de la etapa de búsqueda, inmortalizó su masía familiar y descubrió el arquetipo del Salvador. La obra maestra de la serie es «La Masía», pintada entre 1921 y 1922. En esa obra hay compartimientos estancos, y en uno de ellos, un recuadro que representa una especie de granero, en cuyo interior pululan innúmeros animalitos, desde gallos y caracoles hasta cabras, carneros y conejos. Cada uno de estos animales tiene un simbolismo definido, pero el conjunto de los mismos—así acaece en los sueños interpretados durante la cura analítica—simbolizan el propio inconsciente. Miró subraya este aislamiento de su inconsciente individual con el recuadro rojo que lo reenmarca; pero encima del rojo del propio recuadro se posa un pájaro blanco, símbolo de la inmortalidad y de la posibilidad de liberación. El cielo es intensamente azul, nítido y plano, y en él se recorta, bien en lo alto, un sol blanco, que es símbolo de esperanza, fuerza y amor, pero también de pureza y de confianza en la propia elección.

En «Tierra labrada», el lienzo gemelo de «La Masía», pero pintado un año después, los animales que simbolizan a su inconsciente personal se hacen más agresivos y son a menudo monstruosos o híbridos. Un árbol puntiagudo y abstracto-geométrico pretende ocultar al sol, pero éste fulge en amarillo denso sobre un cielo igualmente amarillo y todavía más luminoso. El simbolismo es tan inequívoco como en el caso anterior, y Miró encuentra el arquetipo del Salvador en su contenido con la propia tierra, con su Montroig del refugio y de la esperanza. Lo proyecta, por tanto, no sobre el fundador de una religión, un caudillo político o la cultura, sino en el contacto con la tierra nutricia. Se trata de una elección incondicionada del arquetipo materno, pero intentando integrar en él el paterno. Dicha integración la conseguiría Miró a lo largo de su evolución ulterior, pero es preciso recordar antes cómo la considera factible Mircea Eliade.

5. Descenso a los infiernos e integración en la luz

El párrafo de Mircea Eliade [3] que reproduje para patentizar la fuerza que posee el arquetipo lunar, se continúa a punto y seguido en el que reproduzco ahora:

«Hemos visto que en algunas técnicas tántricas se persigue la *unificación* de la luna y del sol, es decir, se quiere trascender la bipolaridad para lograr la reintegración en la unidad primordial. Este mito de la reintegración—que en el fondo expresa la sed de abolir los dualismos, el eterno retorno y la existencia fragmentaria—aparece en casi todas partes, con una infinidad de variantes, en la historia de las religiones. Aparece en los estadios más arcaicos, lo cual prueba que el hombre, en cuanto ha tenido conciencia de su situación en el cosmos, ha deseado, soñado e intentado trascender de una manera concreta (es decir, por la religión y la magia a la vez) su condición humana (que con tanta precisión se refleja en la condición lunar)» [3].

También Miró aspiraba a realizar esa reducción a unidad de los dos máximos arquetipos, pero para conseguirlo—no tan sólo en su pintura y su escultura, sino, ante todo, en su alma, atenazada necesariamente por nuestras disociaciones humanas—necesitaba liberar previamente su agresividad y lanzarle al rostro del Padre-Sol-Dios su rebelión contra sus prohibiciones. Tan sólo tras haber realizado la negación de algunas de las connotaciones que posee cada arquetipo por separado, es posible aceptar en su totalidad viva lo que de verdad es en sí mismo y sin desviaciones culturalistas ese arquetipo para nosotros y fusionarlo luego con su gemelo antagónico. Miró se vio obligado a rebelarse, por tanto, porque tan sólo así podría edificar su verdadero ser sobre un conocimiento real y no sobre un engaño—una autorrepresión devoradora de fuerzas—teñido de color de rosa. Esa rebelión la realizó algunas veces (todavía la realiza hoy ocasionalmente) en algunas pinturas, pero donde la llevó hasta sus últimas consecuencias y de manera más drástica fue en buena parte de sus escultopinturas y esculturas. Es algo sobre lo que me he extendido en el número 298 de esta misma revista, en mi ensayo «Joan Miró como expresionista», y a lo que entonces dije me remito ahora. Sólo me resta añadir que si en las escultopinturas escasamente anteriores o posteriores a 1930, la rebelión era sarcástica y sin concesiones, en los objetos construidos más tarde, agrupando en las más insólitas asociaciones elementos preexistentes—maderas carcomidas, sillas, tridentes y chafarrinones de pintura purísima—, lo lúdico parece predominar sobre la negación generalizada.

[3] Mircea Eliade: *Obra citada*, págs. 180 y 181.

Los demonios de Miró estaban ya domesticados y por eso pudo realizar su síntesis recurrente entre los máximos arquetipos. No lo estaban del todo, no obstante, y siguió por ello atacando determinadas connotaciones, pero no las ancladas en los estratos más arcaicos del inconsciente colectivo—las surgidas antes que los primeros hombres, todavía no *sapiens,* hubiesen inventado la primera cultura—, sino las originadas a lo largo de la evolución ulterior en virtud de los tabúes represivos y de la organización de la vida social en la tribu o en el estado. Así, tras los sucesos de mayo de 1968, inició Miró un impresionante lienzo, que dejó abandonado y que no terminó hasta cinco años más tarde. Lo tituló «Maig 1968» y es una de sus obras más dramáticas. No hay en él un solo sol, sino media docena de soles, y todos ellos embadurnados y con colores diversos. El viejo símbolo de encantamiento de la mano prehistórica, fenicia, judía y árabe aparece en ese lienzo varias veces en su forma primitiva de impronta. Hay, además, una cortina de chorreados negros que hubiera podido envidiar el mismísimo Pollock si todavía viviese. El sol no es en esta versión contestaria símbolo de luz y liberación, sino de opresión. Miró se rebela contra una cultura que puede resultar represiva en el sentido en que la definió con clarividencia Herbert Marcuse; pero su «oscurecimiento» del o su enfrentamiento con el mito solar, se limitan a sus connotaciones recientes en cuanto símbolo de la autoridad estatal y del mantenimiento del orden establecido.

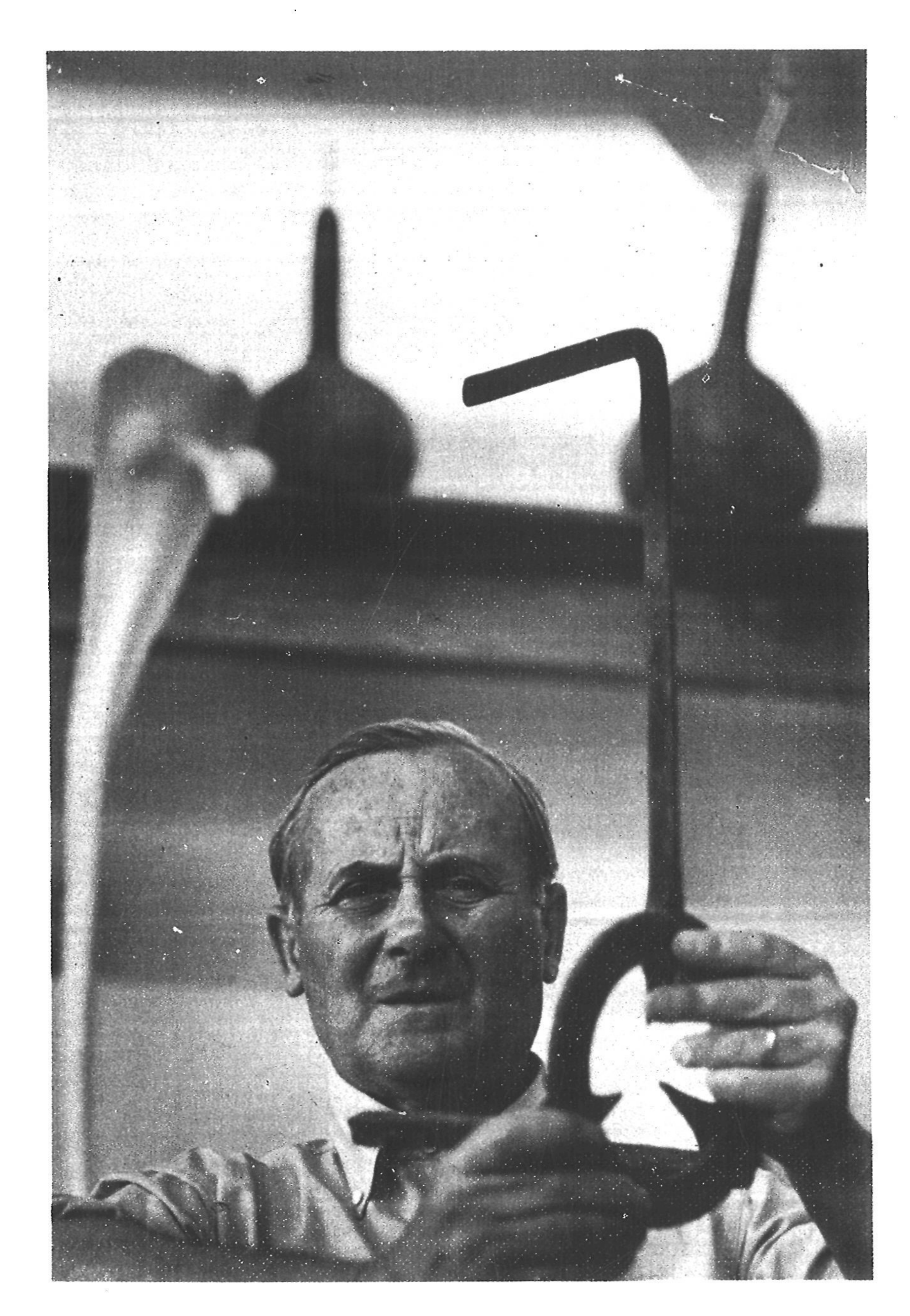
Lo mismo cabe decir de la liberación del sadismo, intermedio indispensable para poder enjuiciar luego con conocimiento de causa el sentimiento de culpabilidad y los estragos del masoquismo. Me ocupé también de ello en esta misma revista, en su número 325, en mi artículo «Surrealismo y sadomasoquismo en la pintura española del siglo XX». A lo que entonces dije en la parte general y en el apartado dedicado a Miró, me remito ahora. Fue una posición ocasional, pero ineludible para que en el arquetipo desapareciesen las connotaciones inaceptables dentro de la definitiva unidad. En el lienzo dedicado al mayo francés había muchos soles, porque nosotros, los hombres inmersos en el ámbito de una cultura codificada, somos hijos de muchos padres, pero tenemos con nosotros mismos la obligación de elegir tan sólo aquel o aquellos que más íntimamente nos convienen. Miró lo hizo así y se quedó con su sol blanco de «La Masía», que era también una luna y que inició en él esa unidad con la que soñaba el tantrismo.

La síntesis se prosiguió luego en docenas de cuadros y los demonios del inconsciente individual se sublimaron muy poco a poco sin que sus tensiones pusiesen en peligro la paz interior. Son tantas las obras en que Miró ha traducido esta espontánea armonía, que tengo que limitarme a dos como cierre. Una de ellas es su «Hombre y mujer frente al sol»,

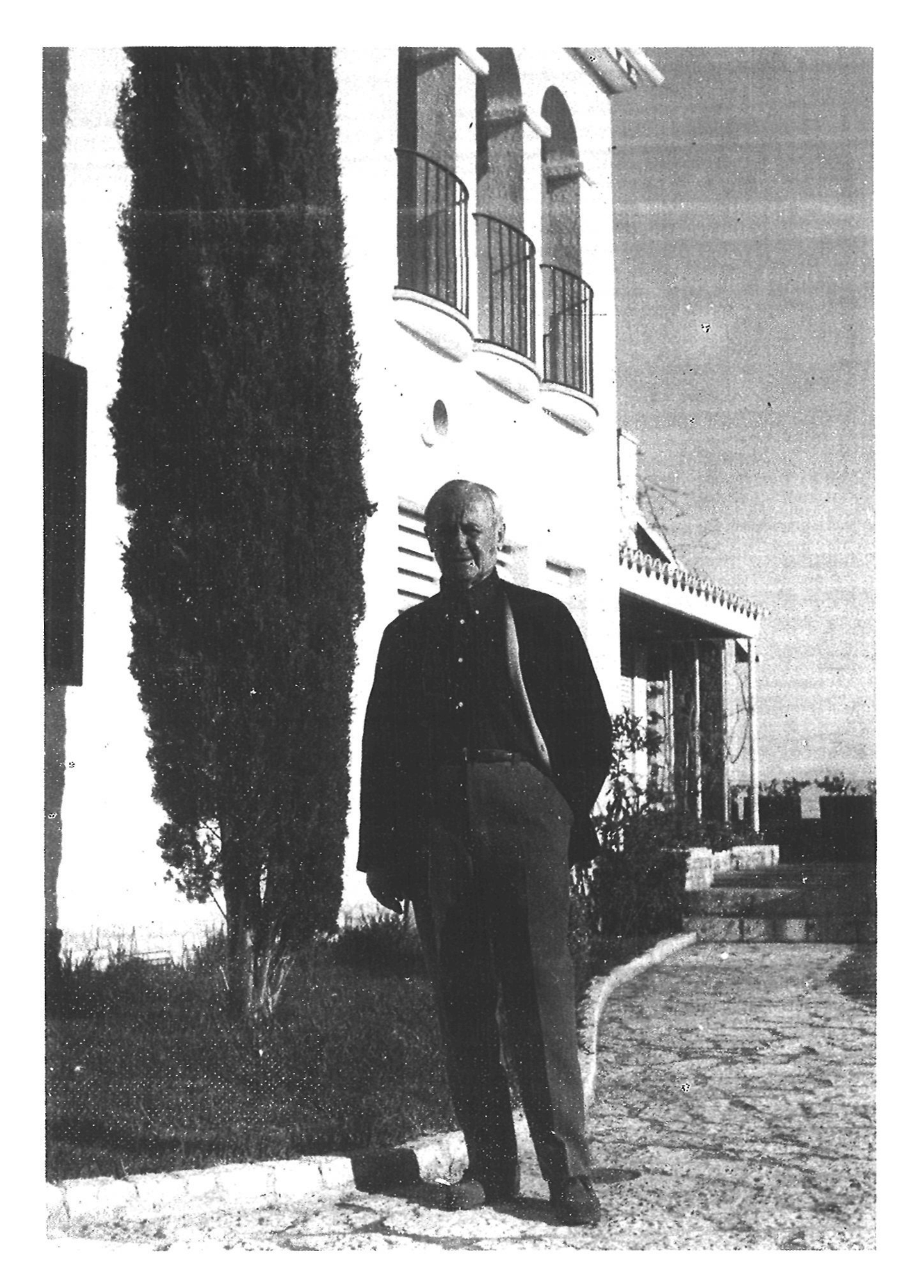
de 1960. Los dos símbolos, una mujer y un hombre un tanto borrosos, aparecen en calma, en éxtasis ante el sol, y parecen adorarse con ternura y amor a una distancia exactísima. Bajo el sol rojo y limpio se insinúa una luna amarilla y tiernamente deshilachada, situada ella también a la distancia exactísima, sin contactos hirientes y sin huidas distanciadoras. La otra—de 1957—es la pareja de muros de la Unesco, realizados en 1957 en colaboración con el mago Lloréns Artigas. El «Muro del sol» integra en su simbología ecos lunares y el «Muro de la luna» tiene en correspondencia algunos fulgores de muro solar. La unidad se había conseguido ya desde antes y no tan sólo en la obra, sino también en la vida. Los demonios seguían acechando, pero su misión ahora es la de suministrar nuevas fuentes de energía interior que hacen todavía más perceptible el impulso de la ascensión a la luz y a la unidad. Esa era la más acariciada aspiración de los surrealistas y Miró es, por tanto, el más surrealista de todos ellos; pero como se opuso de manera muy surrealista a la aceptación de ninguna ortodoxia, es también y al mismo tiempo el menos surrealista y el más mágico. El círculo no se cierra porque es en el caso de Miró una espiral. Ahora, a sus jovencísimos ochenta y cinco años se halla en una vuelta más alta de su casi ininterrumpida ascensión, pero sin negar nada de lo que ha sido y siendo el mismo de siempre en su superación de la noche oscura del alma y en su inmersión en la luz.

CARLOS AREAN

Marcenado, 33
MADRID-2



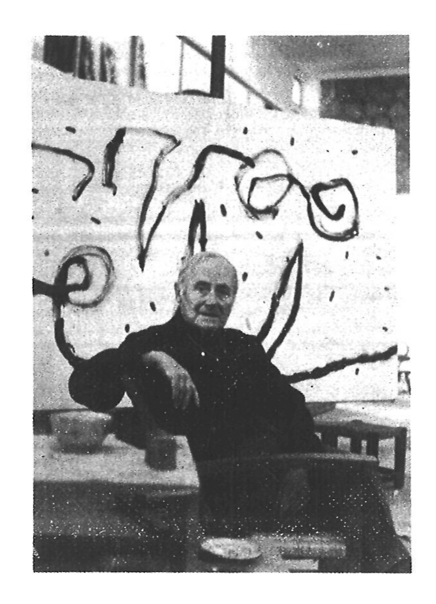
Joan Miró: 1955.



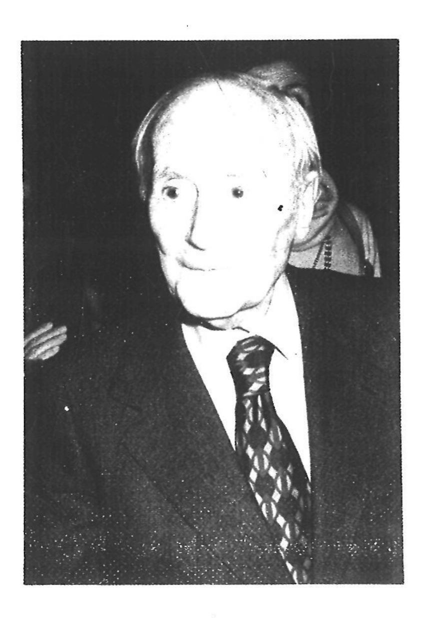
En su masía de So N'Abrines, en Mallorca.



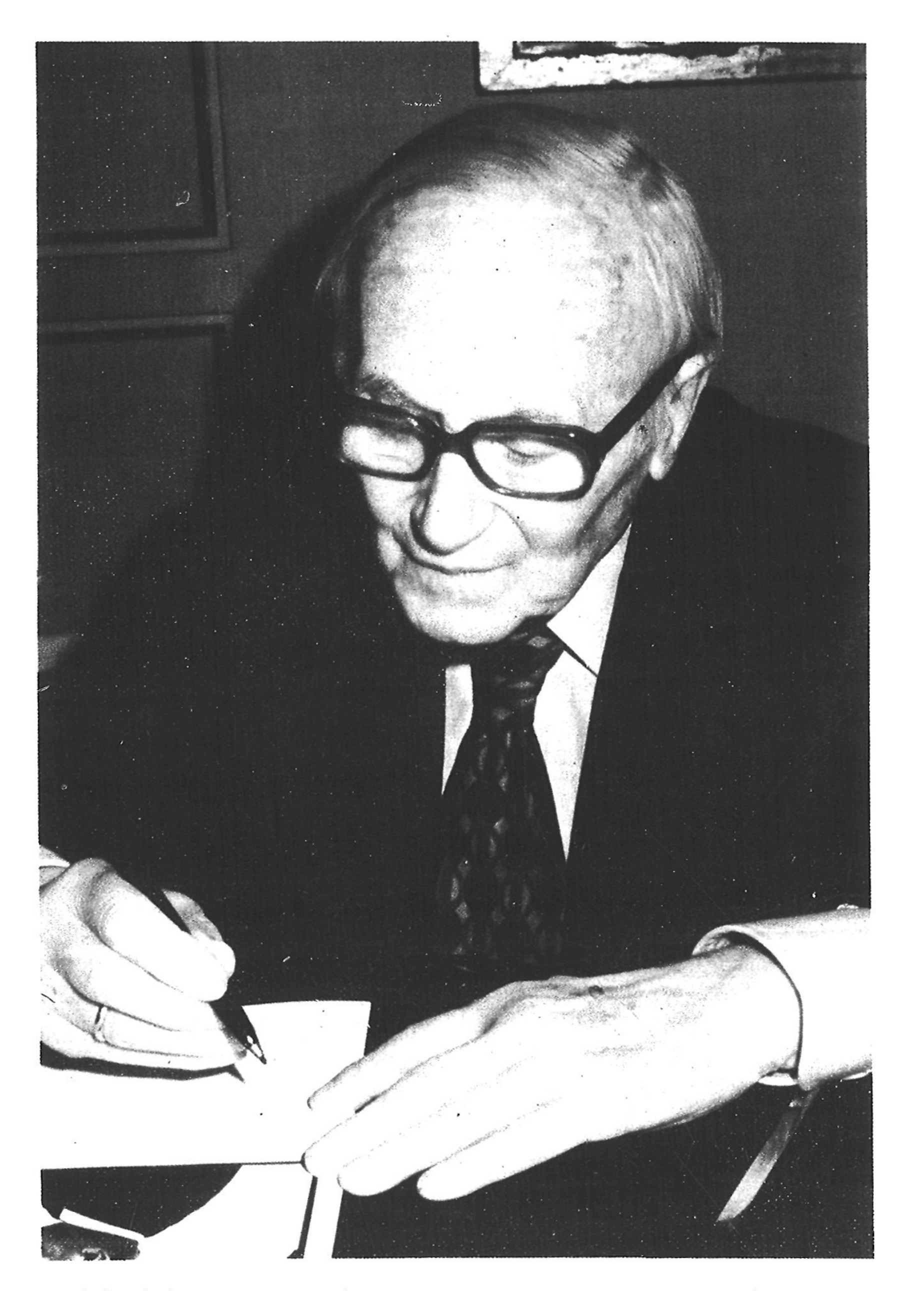
Interior de su estudio.



Hacia 1972.



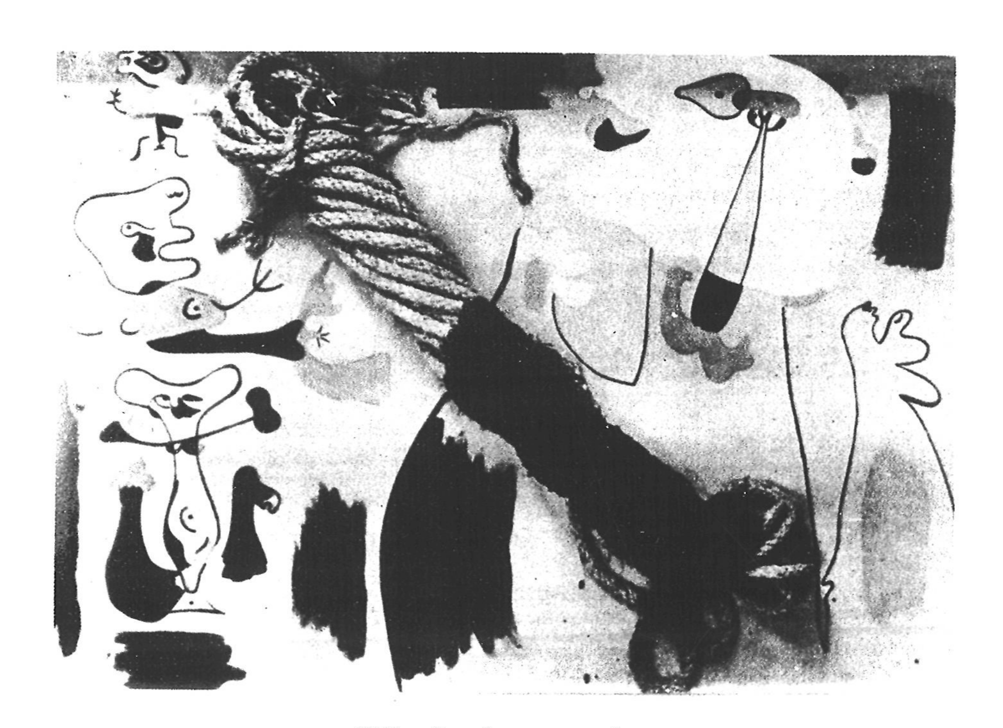
Madrid: 1978.



El día de la inauguración de su muestra retrospectiva en Galería Theo. 1978.



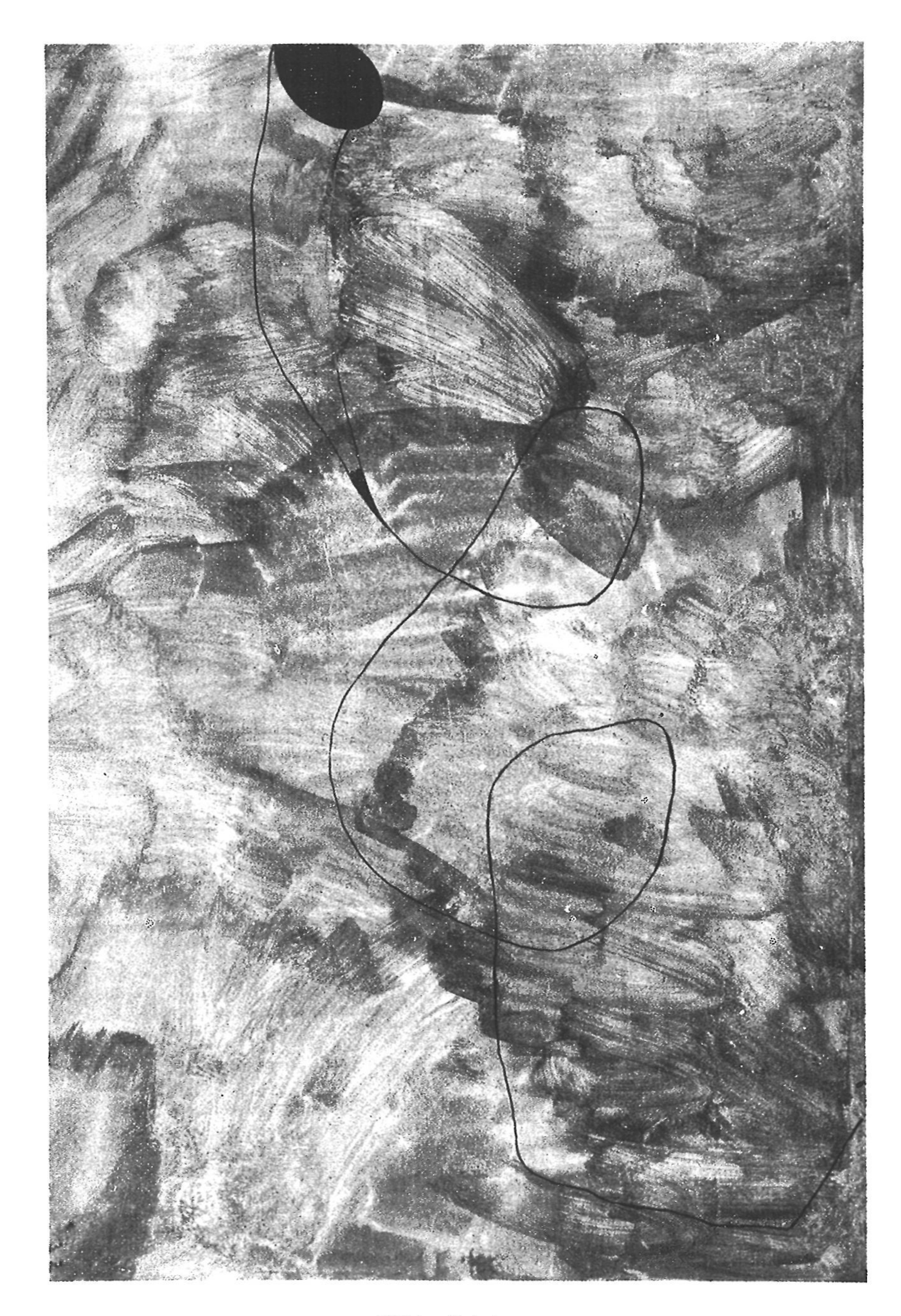
1916. «Paysage de Sant Martín».



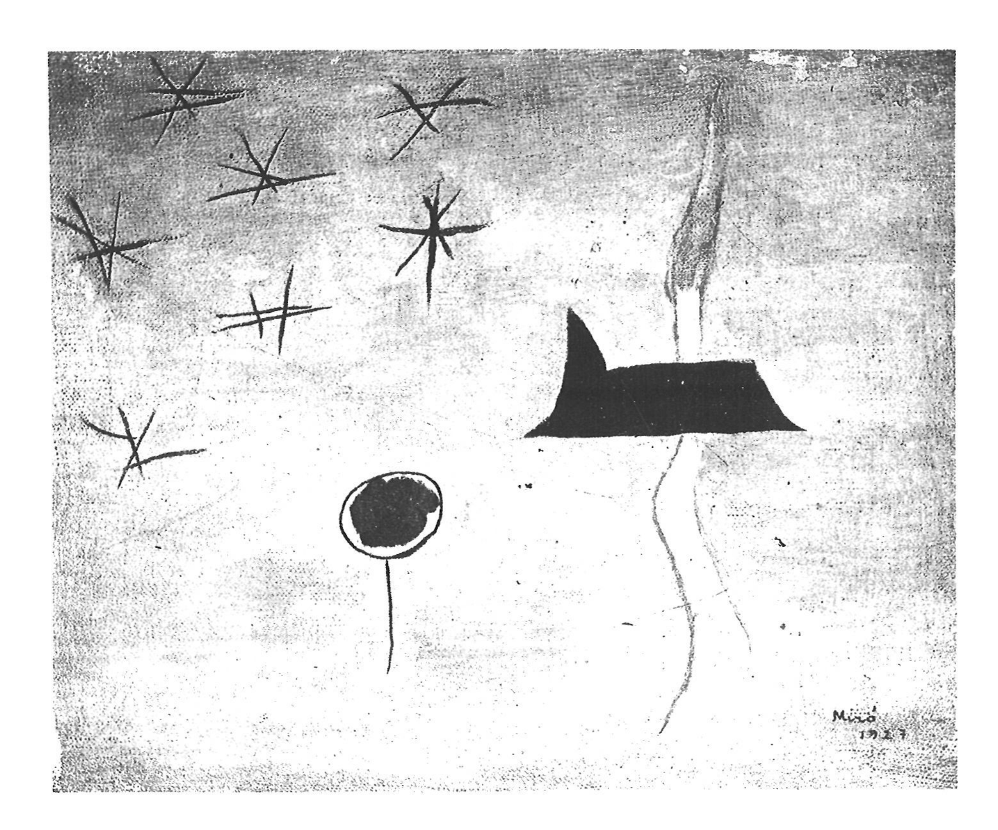
1935. «Cuerda y personajes».



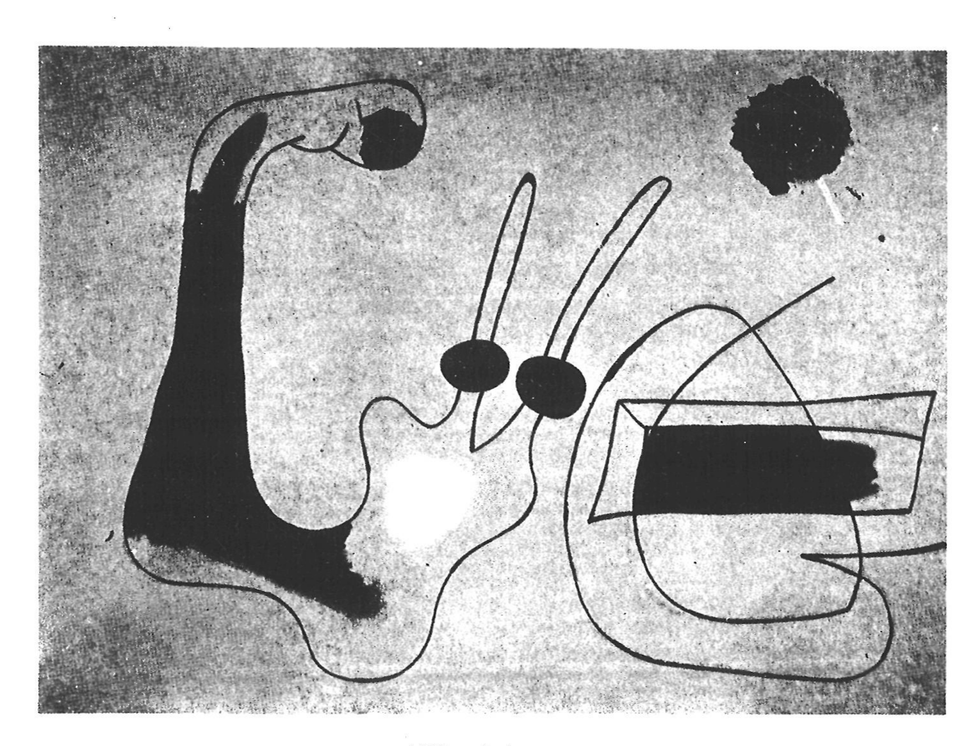
1945. Escultura.



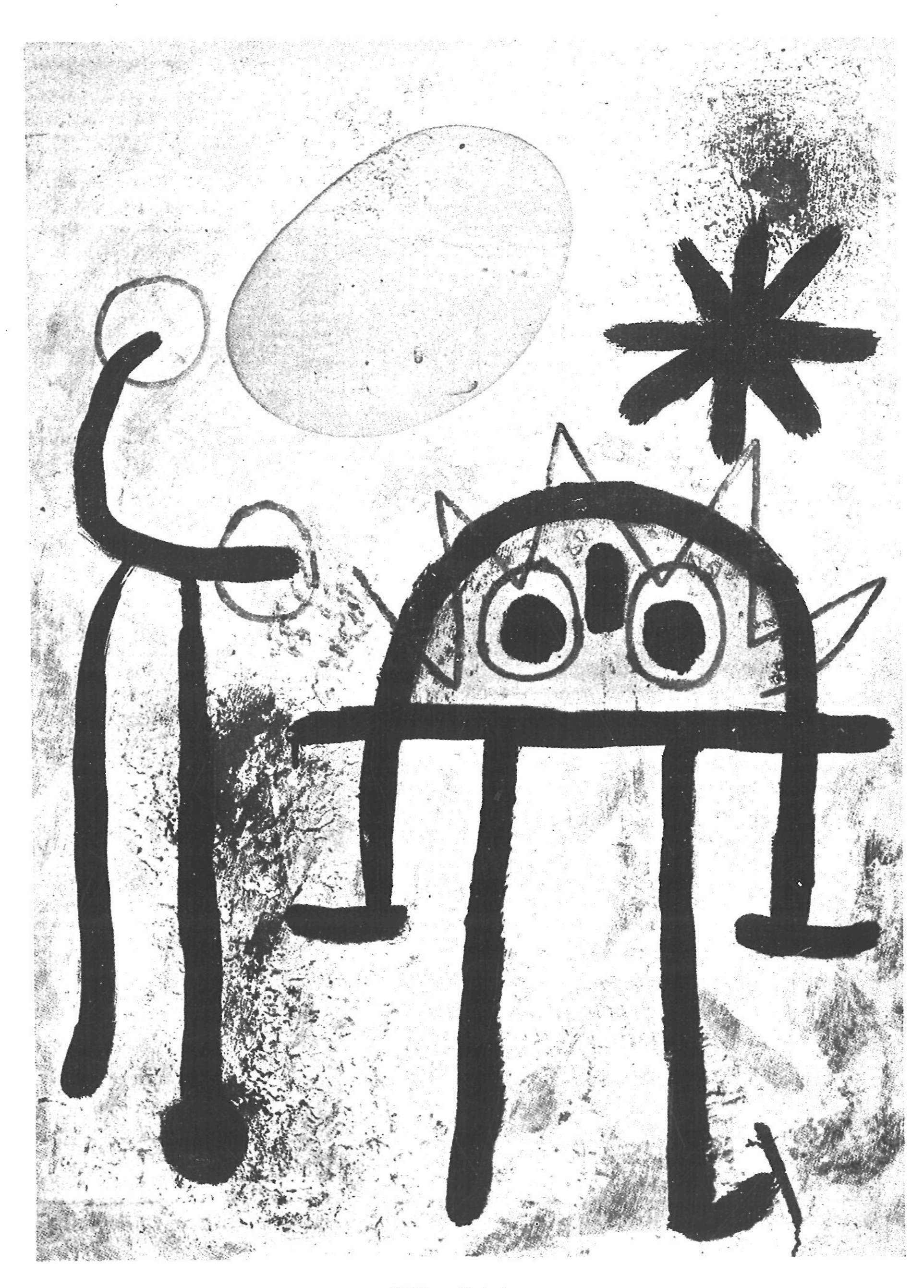
1927. «Peinture».



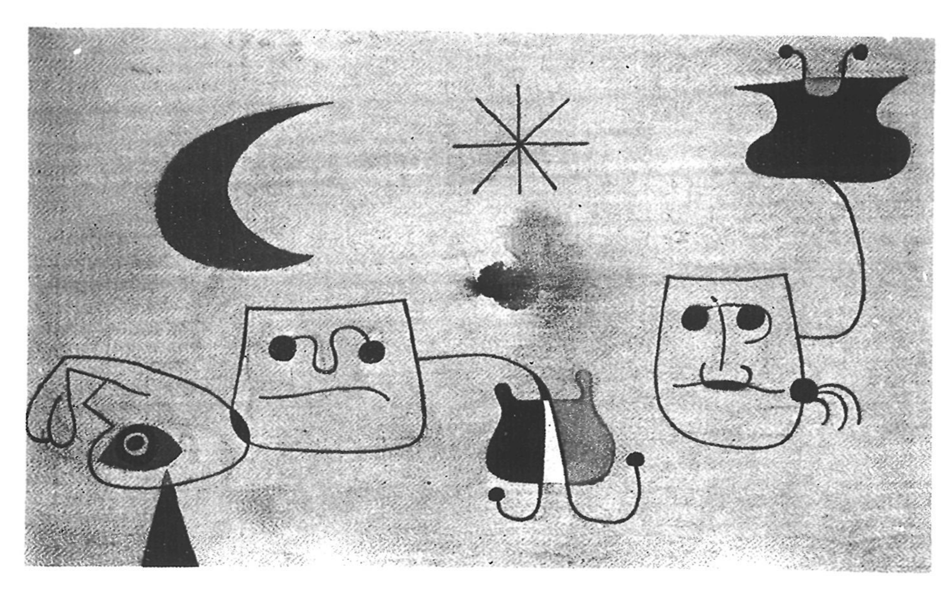
1927. «Peinture».



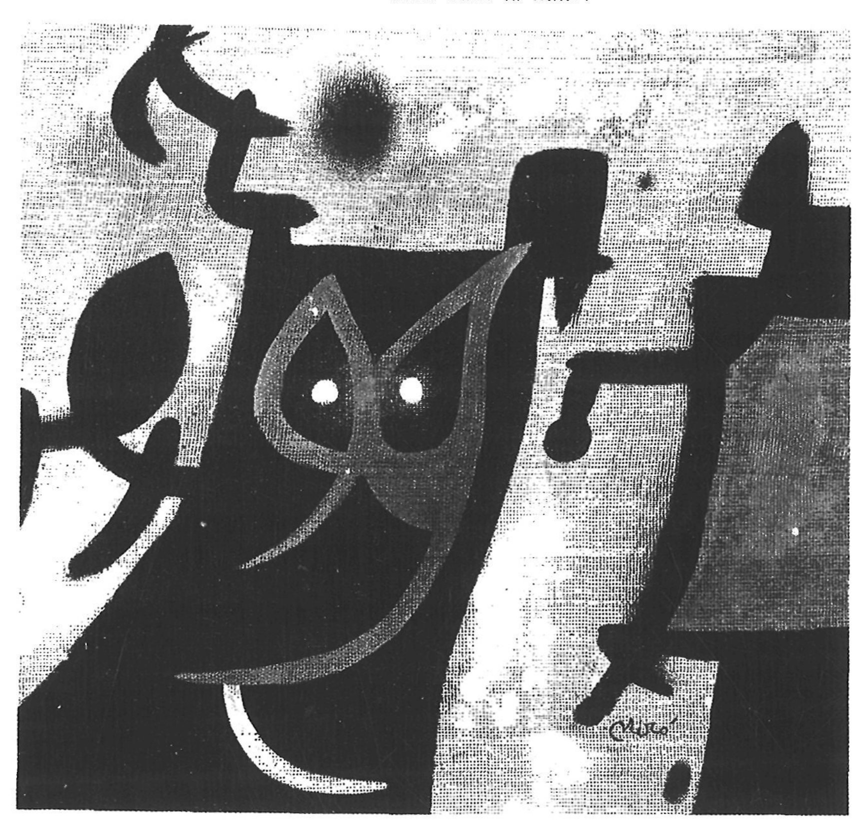
1936. «Peinture».



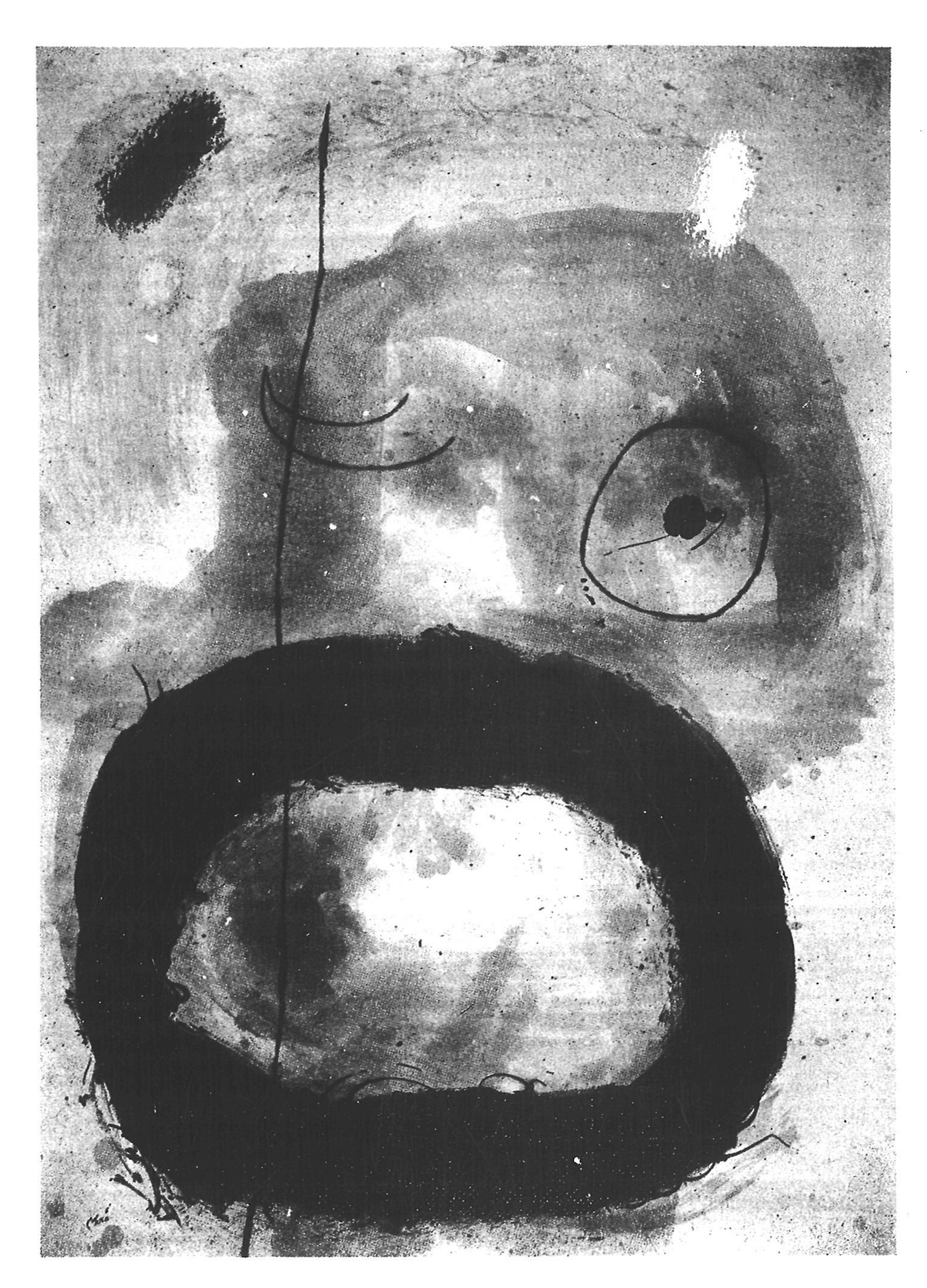
1950. «Peinture».



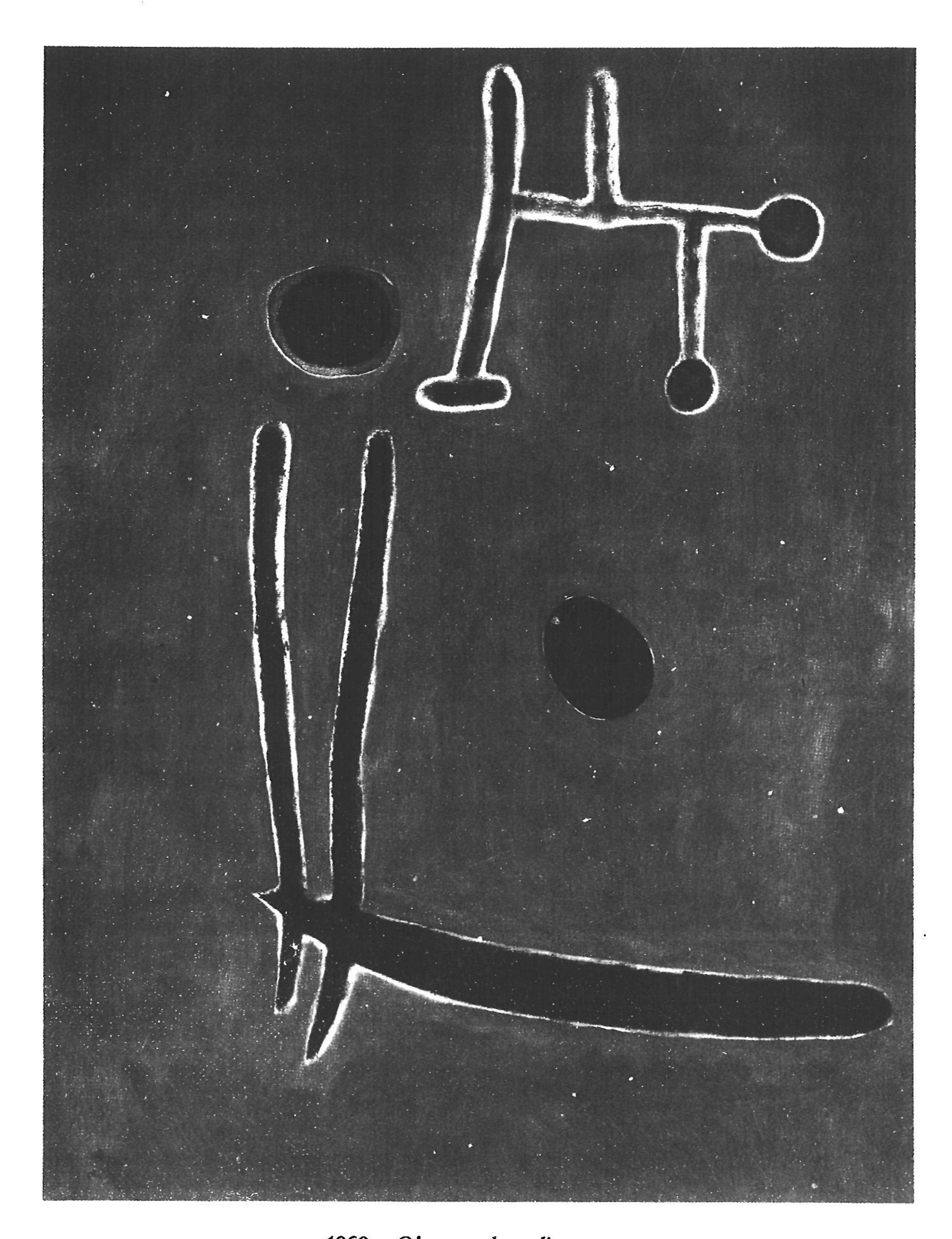
1946. «Femmes dans la nuit».



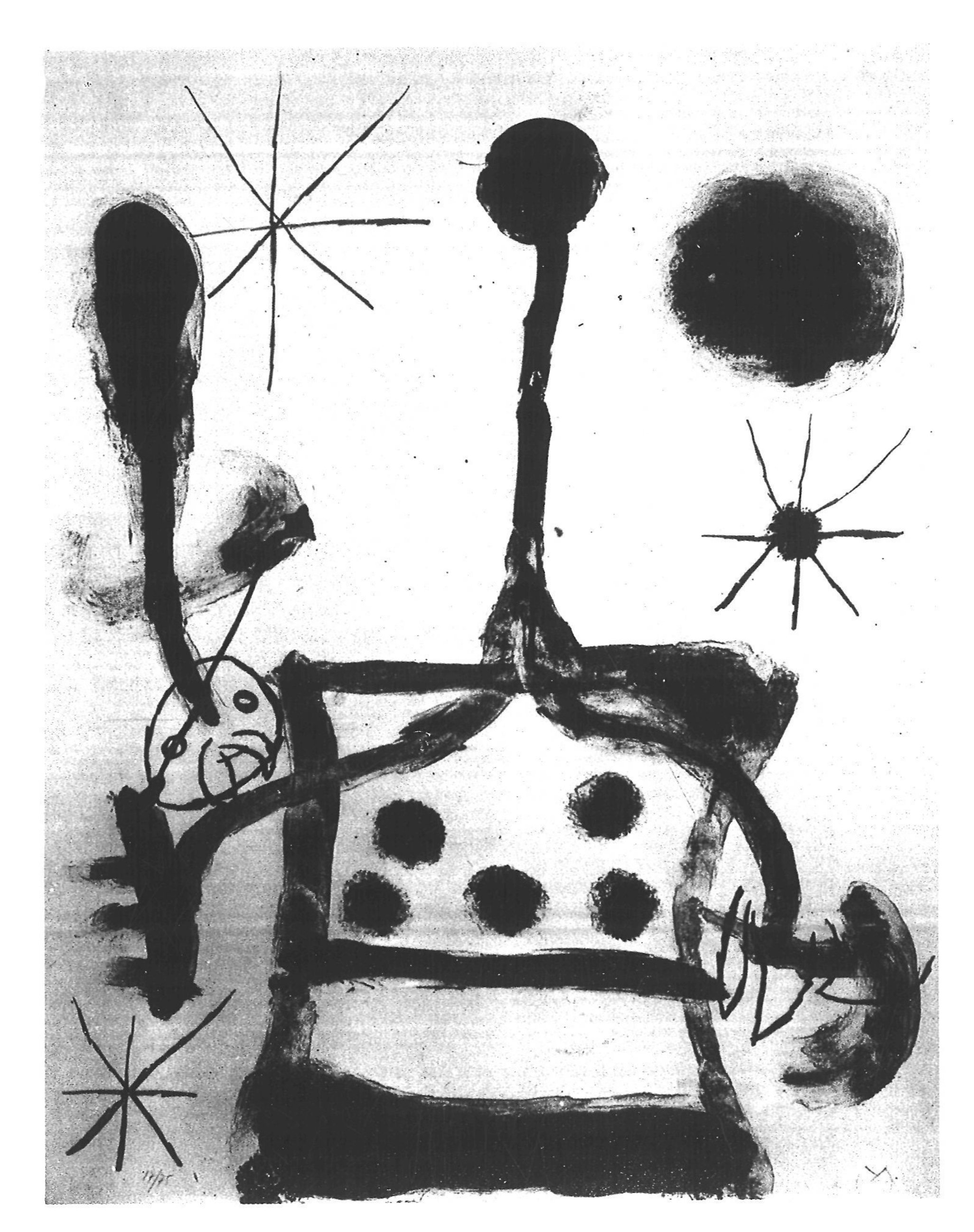
1974. «Femme-oiseaux».



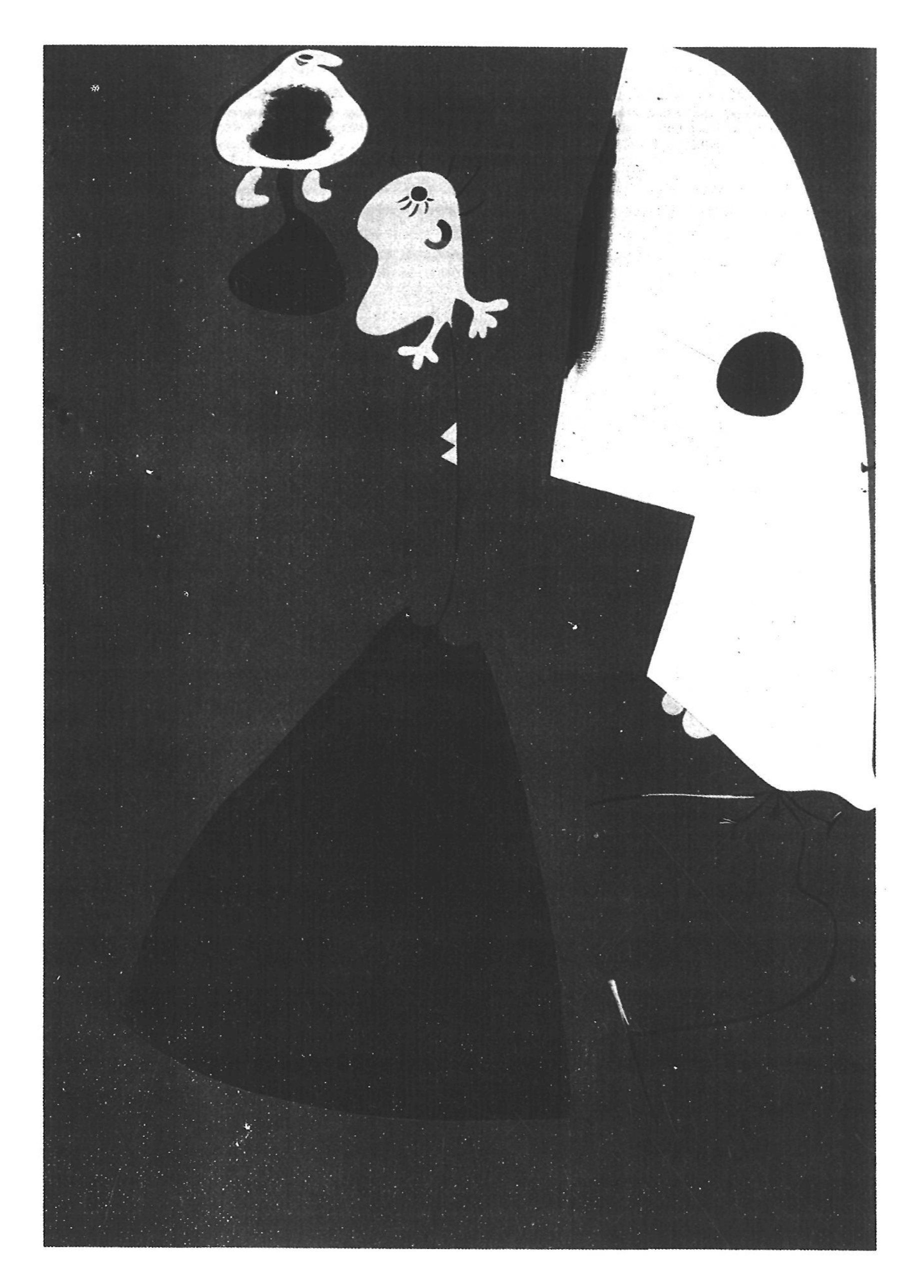
1960. «Personnage et oiseau».



1960. «Oiseaux dans l'espace».



1975. «Litografía».



«Peinture».

ARTE Y PENSAMIENTO

PRESENCIA

A Luis Rosales

Había pasado días con el dinero sucio que me habían hecho llegar por la venta impuesta del diario. Para mí ya no había ni habría Santa María reconstruida ni El Liberal. *Todo estaba muerto, incinerado y perdido sobre el río, sobre la nada. Comía con los amigos, me emborrachaba con ellos, me aislaba días en mi piso. Siempre el sucio dinero en el bolsillo, sin que nunca disminuyera, sin que nunca gastara una peseta de él. A veces pasaba hambre o pereza de moverme para comer; a veces dejaba pasar las horas, desde el ajetreo sin sentido de las madrugadas hasta la noche, tirado en mi cama, repitiendo mi nombre sílaba a sílaba, mirando el retrato de María José que pasaba regular de un bolsillo a la mesa de noche y regresaba por las mañanas. Sólo en los insomnios me permitía saber que no era feliz y extrañaba. En mi planisferio veinte centímetros separaban Santa María de Madrid.*

A veces recibía Presencia, *un fascículo impreso en una multicopies siempre pobremente entintada. Me llegaba desde los lugares más ilógicos del mundo y yo imaginaba al desconocido grupo de sanmarianos turnándose para redactarlo y repartirlo. Siempre malas noticias. La tiranía del general Cot era salvaje y se necesitaba vocación de martirio para hacer aquella tarea. Y yo estaba obligado a gastar el dinero de la expropiación en María José, y sólo en ella.*

El hombre no es pequeño, sino que fue empequeñecido por la vida, que todavía le respeta una calavera excesiva, un brillo grasiento en la frente, el destello fijo de la ansiedad en los ojos turbios. Algo de araña en las manos peludas que deposita como cosas sobre el escritorio, que las cierra para fingir resolución, para hacerme saber que permanece vivo todavía y a pesar de los castigos del pasado que le imagino, a pesar del retroceso persistente de la esperanza. Pregunta y reflexiona, perforando sin gran convicción la astucia, la estafa y la añeja costumbre de mentir y adornar. No sonríe, se inclina, me mira y desvía los ojos. Luego dice, tanteando:

—Con cinco mil puedo ir organizando. Esas cosas son siempre difíciles. Ahora tengo desocupado al agente que me conviene. Pero no puedo mantenerlo inútil, en reserva. Necesito cinco mil al contado. Después veremos.

Pensé que aquél era exactamente el compañero de disparate, de juego, que yo había deseado. Volví a mirar el aviso recortado de un periódico que le había traído: Detective privado - A. Tubor - Castilla Vieja, 30 - Madrid y España - Reserva.

Conté los billetes mientras le dejaba ver mi sonrisa de creencia, de pequeño entusiasmo. Dejó caer el dinero sobre la madera e hizo retroceder las manos mientras arrugaba el ceño. Ambos sospechábamos. De pronto dijo con voz de amenaza:

—Tengo que llenar una ficha.

Cuando fue hasta el fichero—y no había en la fría habitación de principios de primavera más que el mueble vertical, el escritorio y dos sillas—descubrí que había acertado, que el hombre tenía las piernas muy cortas y débiles. Vino con una carpeta naranja y volvió a sentarse, manoteando en el bolsillo para buscar el último bolígrafo. Escribió la fecha en una cartulina y preguntó inclinado:

—¿Nombre?

—¿El mío o el de ella?

— Las fichas y las carpetas llevan siempre el nombre del cliente. El cliente es usted.

—Malabia. Jorge Malabia—le dije.

Agregué mi dirección, mi teléfono; inventé una casa para María José: Sancho Dávila, 37.

—¿Qué pide?

—Todo. Quiero que la sigan, que me digan qué hace, con quién anda. También trabaja. En una biblioteca pública. En Fernández de Oviedo. No recuerdo el número. Pero es la única que hay en esa calle. En la guía debe figurar.

—Si puede describirla. Y una foto.

Le entregué la fotografía sin tristeza, con un sentimiento absurdo y parcial de liberación.

—Tiene la altura de mi boca—y me puse de pie—. No es totalmente rubia, ponga pelo castaño. Los ojos, no sé; tal vez sean verdes. Pero no siempre. Cuando tenga algo llámeme por teléfono.

Me fui y los billetes seguían sobre la mesa. Yo le había dicho: María José Lemos, y el nombre seguía pareciendo tan justo, tan ella, como una parte de su cuerpo, como su piel. El nombre la envolvía y la delataba.

El hombre que se hacía llamar Tubor, detective privado, bajó a la tasca de la esquina y pidió una botella de vino Rioja. El de atrás del mostrador no lo miró ni pareció verlo: Tubor vaciló y luego puso mil pesetas en la humedad sucia que los separaba.

—Y se cobra todo lo atrasado—dijo.

Sentado en una mesa comenzó a beber, un primer trago para la angustia, el resto para el placer, iniciando así tres días de borrachera. Cuando pudo dormir y despertarse en su cuartucho, se mojó la cara y la nuca en la gran palangana floreada. Después revisó los bolsillos y salió, caminando en el aire fresco de una mañana hasta la iglesia de San Blas. Compró una vela gruesa en la santería de enfrente, propiedad del cura, y cruzó el atrio, entró en la sombra, yendo derecho hacia la izquierda, hacia la virgen que nunca le había fallado.

Era una virgencita pequeña, mal tallada en madera, con grandes ojos; tan pobre, tan escuálida, que estaba obligada a cumplir milagros para hacerse perdonar, y Tubor se aprovechaba. De rodillas rezó muchos Ave Marías, *tratando de concentrarse, tratando de multiplicar su fe. Tantas veces había dicho: En Dios no creo, pero sí en la Santísima Virgen.*

Enfriado y aburrido esperó las sombras en el sucio ventanuco frente a una botella de vino. Ahora tenía una media docena en el mueble archivador. Esperó la noche y el silencio del edificio. Luego bajó dos pisos y recorrió el pasillo buscando al guardián nocturno de «Westinghouse Inc.».

—La máquina—dijo.

El otro se acarició la cara áspera y pidió:

—Cinco duros. Ahora son cinco duros.

Estuve pensando y es un compromiso que me puede salir más caro.

—Cinco—dijo el hombre, y le alargó las monedas.

Ahora tenía una máquina de escribir eléctrica, último modelo, en los avisos de los diarios.

INFORME 3/2/78-859:

Luego de muchos intentos logré localizar e identificar a M. J. L., la cual parece llevar una existencia normal entre su casa, su trabajo y algunas amigas, cuyos nombres se me han escapado hasta la fecha, y, en mi opinión, este detalle, que agrego para mejor comprensión, carece de importancia. Viajando en un autobús 12 hasta Cristo Rey...

Así, pagando mil pesetas diarias, tuve a María José fuera de la cárcel sanmariana; la pude ver recorriendo calles con amigas, bajar hasta la rambla—con niebla y sol marchito, con los botes de los pescadores, los más frágiles del club de remo—, no del todo feliz, porque no estaba

conmigo, preguntándose qué intrusión de la vida impedía que yo le escribiera o imaginando mi última carta de mesurado optimismo que hacía resbalar entre líneas la promesa del reencuentro.

La veía ágil y burlona, rejuvenecida, casi niña por las mentiras tenaces que yo le había escrito. La veía libre, perfilada y veloz atravesando los paisajes que habíamos caminado, los descansos sombríos que buscábamos sin palabras para besarnos y palparnos. Y también la veía andar con sus piernas largas y las gotas de llovizna en la cara yendo, ignorante, hacia la esquina en que nos encontramos por primera vez.

Esta felicidad reiterada duró veinte días. Tubor me llamó por teléfono y me citó en una cafetería a dos cuadras de su oficina. Estaba sentado frente a un vaso de vino y yo no quise tomar nada. Lo notaba nervioso, excitado por la revelación próxima, y sus ojos sórdidos me miraban con una mezcla repugnante de cariño y temor.

—No eran cosas para mandarle por correo. Usted me encomendó una misión y yo siempre cumplo. Sin ganancias, le puedo decir. Casi es más lo que me cuesta el agente y los gastos, que lo que yo le estoy cobrando. Pero una palabra es una palabra.

Vació el vaso y pidió otro con una seña. Yo esperaba su historia como un nuevo regalo, iba acomodando un hueco para recibirla y estrujarla. Bebió un trago y encendió un cigarrillo.

—Montera y Bécquer—dijo—. ¿Le dice algo?

—No. Rara vez ando por esos lados de Madrid.

—Bueno. Será el único. Allí, del lado de Bécquer, hay una casa de citas. La mejor o la más cara del barrio. Allí, no se altere, la vieron entrar el lunes siete, diecisiete y quince de la tarde. Y, claro, no iba sola.

Desconcertado, entontecido, balbucí:

—Pero si ella trabaja en la biblioteca hasta las seis.

—Haga el favor. Mujeres. Como si no fueran a encontrar un pretexto. Perdone, pero nacieron para eso. Para inventar pretextos, quiero decir.

—¿Pudieron ver al hombre?—pregunté.

—No la primera vez. Fue como un relámpago. Pero después sí. La espera todas las tardes a la salida de la biblioteca. En un «Seat» verde, cuatro mil veintidós eme. Es un tipo alto, más viejo que usted, algo canoso. Muy bien vestido; eso sí.

Le pedí que averiguaran dónde iban ahora, si el hombre tenía un piso para llevarla, y le adelanté dinero para una semana más.

Era aquél el primer día de primavera creíble. Y entonces comenzó el suplicio. Compré una botella de whisky *y subí a mi casa, devolviendo la sonrisa del portero, equivocándome con los botones del ascensor. Cerré todas las ventanas, me desnudé sin mirarme el sexo y me tendí en la*

cama: desconecté el timbre y el teléfono. Así, bebiendo y fumando, sin esfuerzo, fui viendo a María José salir de la biblioteca de Santa María y trepar al coche. No se besaron, apenas cambiaron una sonrisa turbia para prolongar las escenas inminentes en el pequeño chalet de Villa Petrus que el hombre, sin cara, fuerte, incansable, había alquilado, o tal vez fuera suyo. Era un chalet de estilo suizo, con tejas rojas, tan cerrado al mundo como estaba entonces mi dormitorio. Acaso prolongaran con caricias la espera de la gran cama. Acaso se voltearan de inmediato, abrazados. En todo caso, María José no se dejaba desvestir. Como cuando estuvo conmigo, era ella misma, de pie, la que se iba quitando las ropas, sonriendo torcida al hombre, midiendo y gozando la excitación, la impaciencia. La casita estaba cerca del río bullicioso y las ventanas dejaban entrar ahora listas de sol en descenso. Yo sabía que la ventana daba al oeste porque el chalet donde estaban ellos era ahora idéntico al de mis citas con ella. Y de pronto empezó la serie de imágenes, todo lo que se puede hacer rodeados por paredes, todo lo que habíamos hecho nosotros, tanteando, explorando, persiguiendo, con lo que creíamos inventar la felicidad del otro. Pero lo que había sido limpio, sagrado, era ahora grotesco y bestial. Y ellos descubrían uniones imposibles, ayuntamientos sin sentido: el hombre canoso cada vez más voraz; ella, María José, cada vez más animal y abierta, sus enormes muslos—desproporcionados para su cuerpo de muchacha—mostrando casi las entrañas, pidiendo, suplicando, haciendo soeces las palabras de amor que me había gritado tantas veces. En el pasado; ya nunca más.

Cuando terminé de vomitar pude acabar la noche caminando con torpeza por las calles escasas de gente, donde cada coche, cada semáforo, cada paseante, era útil para distraerme, para darme algo fugaz de diversión y de olvido.

Así pasó abril, y yo como avergonzado al sentir que mi tristeza, perdiendo filo en el roce con los días, iba disminuyendo. Después de la feria de Sevilla, donde me aburrí y cansé tanto, donde sentí haber sido engañado por amigos y carteles, regresé a Madrid y estuve llamando por teléfono a Tubor tantas veces que aprendí su número de memoria. Cuando, una semana después, el teléfono dejó de sonar, fui hasta la oficina de Castilla Vieja y la encontré vacía. Nadie pudo informarme acerca del nuevo destino del detective privado. No calculé cuántas pesetas me había costado la farsa y volví a mi vida de pereza y sonambulismo.

Pero a principios de mayo, Tubor me llamó y dijo:

—Anduve como loco telefoneando y nunca lo pude encontrar. Ahora tengo algo grande, muy grande de veras. Me mudé de oficina porque aquello era una chabola. Me daba hasta vergüenza recibir clientes y ami-

gos. Ando con mucha prisa. Lo espero en la internacional de Barajas mañana a las cinco. Por la tarde, sí, en la cafetería. Pero tiene que traerse otras cinco mil, que casi las llevo del todo gastadas. Hacía tiempo que no me tropezaba con asunto tan difícil. No se olvide; si me falla todo se acabó.

Me costó bastante encontrarlo, distinguirlo entre la muchedumbre, el arroyo antipático de los que llegaban después del paso por la aduana y mi diminuto cariño por los que esperaban el destino, la voz de los megáfonos tartamudos. Era la misma cabeza repugnante y castigada, afeitada, limpia. Las ropas no tenían relación con Tubor: eran nuevas, demasiado; la camisa blanquísima hacía destacar una corbata negro y plata. Había descuidado los zapatos, con poco brillo, algo torcidos. Sobre la mesa había una maleta pequeña, castaña, cuadrada, con iniciales doradas. Parecía una caja.

Nos dimos la mano en silencio y yo le pasé el cilindro de los billetes. Apenas hablamos porque su avión estaba por salir. No me dijo adónde iba y a mí no me importaba. Sólo recuerdo algunas frases y el ir y venir de las manos peludas del hombre.

—Le parecerá imposible, pero es verdad. Todo comprobado. La papeleta más difícil que me hayan dado en la vida. Se hizo humo, se hizo perdiz. No volvió a la biblioteca; en la casa no saben nada de la muchacha. Como se dice: se la tragó el aire.

—La fotografía—le dije suavemente.

—Claro—sacó una cartera flamante, buscó y puso cuidadoso sobre la mesa la foto, ahora envuelta en celofán.

El hombre miraba a un lado y otro, como si su avión pudiera andar por allí y escaparse. Me levanté sin saludarlo y salí a buscar un taxi.

Poco después, el verano había caído rabioso sobre Madrid. Tres meses de infierno, repetía la gente. Un día, en el reparto de la tarde, me llegó un ejemplar de Presencia *con sellos de Suiza. Lo miré sin entusiasmo, lo desdoblé y vi en un recuadro:*

> María José Lemos, estudiante, detenida en la isla de Latorre desde el golpe militar, fue apresada por efectivos de la Guardia Nacional el 5 de abril, fecha en la cual abandonaba el penal y recuperaba la libertad. Desde entonces se encuentra desaparecida, sin que ninguna autoridad militar ni policial se responsabilice de su paradero.

JUAN CARLOS ONETTI

Avda. de América, 31
MADRID

LECTURA DE HENRI MICHAUX

I

El esquivo Michaux, ese hombre que no se deja fotografiar y del que existen no más de cuatro o cinco retratos—para colmo, uno es el de su sombra, otro el de su mano, otro aun el de un vago perfil—, posee una biografía que se puede esquematizar en varios rasgos. Nacido en Namur, Bélgica, el 24 de mayo de 1899, en el seno de una familia burguesa a la que será completamente ajeno ya desde la niñez, pasa sus primeros años en el país flamenco y luego su adolescencia alternativamente en Bruselas y en el campo. La Primera Guerra Mundial desgarra a Europa mientras el joven Michaux, solitario, huraño, lee a los místicos—Ruysbroeck sobre todo—y a autores como Pascal, Dostoievsky, Tolstoi. Al final de la guerra piensa primero hacerse médico, abandona después los estudios con la idea de entrar a benedictino y finalmente se enrola como marinero en Boloña. Tiene veintiún años, viaja durante varios meses a bordo de un carbonero: Inglaterra, Estados Unidos, Brasil. Es su primer viaje. A la vuelta, y tras descubrir a Lautréamont, quien lo gana para la literatura, comienza ya a escribir y publica poco después sus primeros textos, en 1922, y al año siguiente dos plaquettes: *Fables des origines* y *Les rêves et la jambe*. Dejando Bélgica, se traslada a París en 1924, donde sigue entregando piezas sueltas en revistas, se disgusta de los círculos literarios, se interesa en la pintura de Klee, Chirico y Ernst, comienza a su vez a dibujar y, al cabo, se va. Pero este viaje, al Ecuador, parece más bien decepcionarlo, aunque recorra los Andes y el Amazonas. A la vuelta, de nuevo, en lo que configura un ciclo o una serie de ciclos característicos, se pone a escribir y queda definida su vida: estancias en París en medio de dos viajes: América Latina, India, Turquía, China, entre 1927 y 1937, publicando libro tras libro, pintando regularmente desde 1937, exponiendo desde 1938. También en el mismo año se estrena en París su único intento treatral, «El drama de los constructores», y de 1937 a 1939 trabaja como jefe de Redacción de *Hermes*, revista que se propuso servir de terreno de encuentro entre la poesía, la filo-

sofía y la mística. En 1939 vuelve a Brasil. En 1940 se retira a una pequeña playa del Midi francés con su mujer, dedicado, sobre todo, a pintar. En 1941 aparece en folleto la famosa conferencia que André Gide no pudo pronunciar: *Descubramos a Henri Michaux*. En 1948 muere su esposa en un accidente. De 1956 a 1960 lo ocupan sus experiencias con la droga. En 1963 escribe el guión de un film que realizará Eric Duvivier: *Imágenes del mundo visionario*. Su fama estará ya establecida por entonces, y en Francia se le dedican números monográficos de revistas, libros, exposiciones retrospectivas y algún film. Desde hace años, Michaux vive retirado en una pequeña localidad francesa.

Este repaso de la biografía de Michaux, sintetizando lo poco que él ha dicho de sí mismo y los datos y opiniones de algunos trabajos [1], permite avanzar algunos puntos, aunque la vida del autor no me interesa aquí más que como referencia subordinada, que de ningún modo debe condicionar la lectura. En primer lugar, queda claro el rompimiento que, detallando su biografía, se realiza paso a paso: rompimiento con sus padres, con sus profesores, con sus compañeros, con sus colegas. Rompimiento que no necesita expresarse con grandes gestos, pero que subyace a todos sus escritos y que se encuentra explicitado a veces. Incluye también a su país [2], más ignorándolo que rechazándolo (no será Michaux quien escriba un panfleto antibelga como el *Pauvre Belgique* [3], de Baudelaire), pero es al cabo un rompimiento con el mundo y quizá contra el mundo.

El rompimiento ha sido, desde el inicio, igualmente con la literatura, a la que no hay razones para excluir del rechazo total. El Michaux adolescente no partía de una indiferencia hacia la literatura, sino claramente de una desconfianza. Y esta desconfianza le quedará siempre de alguna manera: la sobriedad de su escritura, su operación rigurosa de utilizar las menos palabras posibles, la acumulación de anécdotas a ritmo vertiginoso, su desprecio de los géneros literarios establecidos—que él utilizará a su antojo, escribiendo al mismo tiempo y en los mismos textos algo que es poesía, narración y ensayo a la vez—. Por si faltara algo, su ac-

---

[1] Para un esbozo biográfico más amplio, aunque limitado por la fecha de aparición, ver el libro de RENÉ BERTELÉ: *Henri Michaux*, Ed. Seghers, París, 1949.

[2] Sin embargo, sería sumamente tentador situar a Michaux en un cuadro cultural belga, relacionándolo con Ensor, con Ghelderode, con los pintores simbolistas—quienes intentaron en su momento una síntesis entre arte y ocultismo—, con Magritte—ver el libro de MICHAUX *Soñando a partir de pinturas enigmáticas*—, con Norge, Thomas Owen, Marcel Thiry, Jean Ray..., referencias mayores y menores—sin remontarse hasta el Bosco—de una tendencia fantástica, con elementos de absurdo y crueldad.

[3] Su visión de Bélgica, por cierto, sería digna de algún michauxiano: «Pavimento horrible. Calles sin vida. Muchos balcones. Nadie en los balcones. Bruselas huele a jabón negro. Lavan las aceras incluso bajo la lluvia. Pueblo que silba y ríe a carcajadas, sin motivo. Signo de cretinismo. Su paso es pesado y loco. Caminan mirando hacia atrás y chocan sin cesar. No saben caminar, llenan toda la calle con sus pies y sus brazos»... Baudelaire no perdonó a los belgas el poco público que asistió a sus conferencias y a su lectura de poemas, en 1864, y se dedicó durante meses a recoger datos de crónica negra sobre el país.

tividad plástica, paralela y complementaria de la literatura, expresa también una intuición radical: la insuficiencia del lenguaje. Igualmente, claro, del lenguaje pictórico: expresionismo, tachismo, surrealismo, abstracción, *action painting,* se alternarán en su obra, apoyándose con frecuencia en los textos. Las experiencias con las drogas confirman esta insuficiencia de manera indiscutible y para ambos lenguajes.

En tercer lugar, hay que apuntar una preocupación de tipo místico en Michaux [4]. Aunque sin referencia a un Dios, a alguna religión determinada, ni siquiera a cualquier tipo de religiosidad. Lo importante es la tendencia a cierta unidad, a cierto abandono, a cierta trascendencia. Ya al principio de su carrera de escritor parece derivar a la literatura por vía de otros intereses, que posiblemente no haya descartado nunca, pero sin la radicalidad antiliteraria, propiamente iniciática—en intención al menos—de los acreedores del *Gran Jeu:* Roger Gilbert-Lacombe y René Daumal sobre todo, compañeros suyos no sólo de época, sino también, al menos en parte, de tono [5]. La etapa de la revista *Hermes* es significativa en Michaux; más aún, ciertas presencias no nombradas o poco nombradas, pero evidentes en sus escritos. Afortunadamente, Michaux no congela ninguna fórmula mística. Al contrario, las desfondaría a todas, dejándonos un solo medio, una sola vía, y constatando una y otra vez sus carencias: la imaginación.

Este solitario, este hombre oculto, apartado del mundo, huyéndole, bosqueja en general utopías pesimistas. Al rompimiento espacial habría que agregar un corte con el tiempo, pero sin postular necesariamente otra cosa. Quizá sería mejor decir con la historia o con la historicidad, que parece no dejar huellas en su biografía. En su obra, sin embargo, Michaux no se muestra como un evasionista: no es lo amable, lo fácil, lo hermoso lo que capta sobre todo su mirada, sino lo terrible. Y dentro de lo terrible, la injusticia, la guerra, los límites de la libertad, ocupan suficiente lugar y se expresan con una intensidad de acento que descartan cualquier inautenticidad. En su documento, Michaux supo

---

[4] *No es poco significativo que el joven Michaux haya estado leyendo a Ruysbroeck «el Admirable»* (1293-1381), en el que se combinan las imágenes más intensas de la unión del alma con Dios («Me atrevo a afirmar que, si abrís siquiera un poco la boca, el Cristo os devorará») y una sostenida actividad de crítica social, en su caso, la corrupción de la Iglesia, desde el papa hasta las órdenes mendicantes. Ver algunos textos suyos, y de otros místicos medievales de Flandes, probablemente también leídos por Michaux, en *Le cercle des Choses,* selección y presentación de Claudine Lemaire, *Ed. Biblioteca Real Albert I, Bruselas, 1970.*

[5] Siento a Michaux más cercano a autores como Lecomte que a los surrealistas de estricta obediencia. La misma dualidad interactiva entre rebelión y resignación, planteada por textos de LECOMTE, como *La force des renoncements,* o de DAUMAL, como *Liberté sans espoir* (verlos en *Le Grand Jeu,* Ed. de l'Herne, París, 1968) se encuentra en Michaux, aunque en poemas que desarrollan cada actitud por separado (por ejemplo, *Hacia la serenidad* y *Que descanse en rebelión).* Desde *luego, el gozne de ambas no está claro en Michaux.*

Por lo demás, lo veo mejor junto a fantaseadores marginales como Eugène Mouton, Eugène Chavette, Charles Cros, Edouard Osmont, Alphonse Allais, o junto a Jarry (ver la buena selección de textos hecha por LUIS GREGORICH en *De la Belle Epoque a Dadá,* Monte Avila, Buenos Aires, 1977) que situado entre los bustos de Eluard, Aragón, etc.

dar sitio y fecha al horror: véanse los textos escritos durante la Segunda Guerra Mundial.

Finalmente, el paralelo entre viajes exteriores y viajes interiores es algo que podría cerrar este intento de puente vida-obra. De los primeros parece haber quedado a Michaux cierto gusto por la observación del tipo de las notas de viajero, con tono objetivo, científico, aplicándolas a sus recorridos fantásticos[6]. Creo, desde luego, que han sido los viajes interiores los más fructíferos, y pienso en los de pura imaginación, no tanto en los hechos por medio de la droga, algo decepcionantes. Pero las dos trayectorias son complementarias. Ambas, en cualquier caso, tienen en el fondo la misma sensación de vacío, se disparan igualmente en busca de algo que no se encuentra y que exige entonces el nuevo viaje y también el nuevo texto o la nueva imagen. De ahí, quizá, el ritmo de producción de Michaux, no sólo por sus cincuenta libros —algunos de los cuales son cuadernitos y en otros se trata de reediciones, a veces con cambios y añadidos—, sino también por su cantidad de dibujos y pinturas.

II

Entre el lenguaje que alude, que refiere, que evoca, y el lenguaje que es o que intenta ser el hecho o la experiencia considerados hay mucho más que una simple diferencia estilística. Creo que a estas alturas de la historia de la escritura puede sospecharse el fracaso de los textos que hablan de la violencia sin ser ellos mismos violencia, de los poemas amorosos que no son amor, de las llamadas al caos, al delirio, realizadas mediante un mecanismo ajeno a la naturaleza de lo que se intenta encarnar. La poesía «social» entregada en innumerables, intercambiables y más o menos impecables sonetos; el surrealismo académico; las acumulaciones de estridencias, truenos, cataclismos en versos blandamente rimados no pueden satisfacer. Esto explica, quizá, el aburrimiento que (me) provoca el 70 o el 80 por 100 de la poesía usual, y que muchos lectores identifican, desgraciadamente, con la poesía en cuanto tal. Por otra parte, escribir caóticamente no es darle cuerpo al caos en un texto, poner cualquier palabra detrás de cualquier otra no es reproducir el de-

[6] Hay algo de «medieval» en esta actividad de Michaux, si no se olvidan los libros de viajes, los bestiarios, los herbolarios, los tratados «científicos» llenos de maravillas o del todo fantásticos que nos ha dejado no sólo la edad media, sino también el renacimiento.

En otro sentido, cabría situar al Michaux «cronista» en relación con Julio Verne y su recorrido agotador desde el centro de la Tierra hasta las fronteras del sistema solar, no dejando sobre el planeta pueblo o territorio sin visitar, o casi. En los resquicios de esta obra aplastante, pudieran situarse las *notas* sueltas de Michaux, tan deliciosas en su minucia fantástica como resultan hoy agobiantes los inventarios realistas de animales, plantas y minerales hechos por Verne en sus libros de aventuras.

lirio, inventariar las consignas del desgarramiento no produce necesariamente el desgarro.

Intentar un lenguaje-experiencia, un lenguaje-hecho, es algo que acaso no se emprenda hasta sentir profundamente las carencias del lenguaje, hasta tropezar con sus límites o ser aplastado por su inercia. De ahí que un poeta como Michaux, que comienza precisamente por replantearse el problema del lenguaje, me parezca particularmente bien situado para producir esta línea de escritura. Ya en su primer libro, *Qui je fus* (1927), se encuentra un poema como *El gran combate,* en que el lenguaje no contiene irrisión o ironía, no critica un discurso racional, sino que mimando este discurso, medio inventando otro idioma, crea un curso paralelo, ligeramente desplazado, que es él mismo irrisión, ironía, parodia:

El lo amparulla y lo endosca contra el suelo,
Lo raga y lo rupeta hasta su drala,
Lo pratela y lo libuca y le barufla las orielas,
Lo tocarda y lo marmina,
Lo manaja de rap a ri y de rip a ra.
Finalmente lo ecorcobaliza.

Es una de las traducciones posibles de los primeros versos: el combate, por cierto, es perfectamente reconocible bajo estos y otros traslados verbales, e inaugura además la serie de combates terribles con los que el poeta estremece y deleita periódicamente. Pero no quisiera dar la impresión de que todo Michaux se encuentra comprometido en este tipo de escritura, aunque sí apunte con frecuencia en su obra. En *Quien fui* se le detecta igualmente en la pieza titulada *Glu y gli* («y glo / y glu / y deglutió a su nuera / gli y glo / y deglutinó su pie / glu y gli / y se englugliglolerá», etc.). Hay, sin embargo, otras dos líneas de extrema importancia, que van a persistir también en la poética de Michaux. Una de ellas es la de las historias fantásticas, la otra la de los manifiestos, representada ésta por el poema *La época de los iluminados:*

La vida es corta, mis corderitos.
Y sin embargo, es demasiado larga, mis corderitos.
Ella os molestará, mis pequeñitos.
Ya os quitarán la molestia, mis demasiado pequeños.
Todos no hemos nacido para ser profetas
Pero muchos han nacido para ser esquilados.
Todos no hemos nacido para abrir las ventanas
Pero muchos han nacido para ser asfixiados.
Todos no hemos nacido para ver claro
Pero muchos han nacido para ser engañados.

En medio del largo poema habría que destacar esta frase, caracterizadora de la actitud de Michaux: «y los géneros literarios son enemigos que no fallan el golpe, si vosotros habéis fallado el primer golpe». Al final, hablando a «los iluminados», al cabo adorados, al cabo seguidos en esa época utópica, tras el paso purificador de «la gran esponja», dice:

> Pero que se acabe pronto. Lo digo por vuestro bien, un iluminado no puede durar mucho tiempo. Un iluminado se come la médula a sí mismo, y la satisfacción no es asunto vuestro. Veréis además cómo acabará eso. Los sonidos volverán a entrar en el órgano y el porvenir se envaginará en el Pasado como lo ha hecho siempre.

Las muestras dan suficiente idea del tono y el sentido del poema, tono—y en parte, sentido—que Michaux retomará regularmente en manifiestos semejantes, siempre con cierta tendencia a la generalización, y no siendo lo mejor de su obra.

En cuanto a las historias fantásticas, aquí están los primeros tanteos que cristalizarán luego en piezas magníficas, en libros enteros: un alma atemorizada que se desprende del cuerpo, otra que se distrae entre los objetos y se va reduciendo, o bien es el individuo quien se reduce en la espera, hasta no ser más que un dedo de pie de sí mismo; fetos que se cuentan sus problemas antes de nacer; un ratoncito hecho de miga de pan que huye y desaparece apenas terminada su tercera pata; alguien que ha convocado, con siglos de anticipación, a un ejército aún inexistente para la batalla en la que morirá, al llegar fielmente a la cita, etc. Como se ve, lo terrible y lo ingenuo se alternan en estos cuentecitos.

III

Luego de *Ecuador* (1929), y en el mismo año, aparece el que estimo primer libro importante de Michaux: *Mes propriétés*. Creo que *Ecuador* debe, sobre todo, considerarse como una obra de transición, en la que el poeta falla más bien en la captación de una exterioridad que parece no haber sabido apreciar ni entender. El apunte geográfico, la referencia a los indios, a Quito, a un cóndor, la constatación de la miseria y la apatía se disuelven en una sensación de naturaleza casi metafísica, donde «el sol negro de los Andes», «el opio de la gran altitud» y otros elementos se articulan con «la negra desnudez de lo malo». De todos modos, ninguno de los poemas por así decir «ecuatorianos» es realmente grande, ni realmente característico del autor, mientras que al dejar de lado este

paisaje encuentra su mejor voz y abre una nueva línea en su obra: la de una poesía lírica hondamente conmovedora, sobria, en general, de tono y de imaginería, llena de tristeza y nostalgia. Pienso, desde luego, en «Náusea ¿o es la muerte quien viene?», cuyo acento se me antoja vallejiano por momentos:

¡Oh!, alma mía,
Te vas o te quedas,
Tienes que decidirte.
No me toques los órganos,
Ya con atención, ya con desvarío,
Te vas o te quedas,
Tienes que decidirte.

Yo ya no puedo más

Probablemente el mismo Michaux se dio cuenta de los límites de su experiencia, escribiendo: «Y este viaje, ¿pero dónde está este viaje?... ¿Uno habrá recorrido 4.000 millas y no habrá visto nada?»

Al contrario, *Mis propiedades* cuaja ya, en textos impecables, las posibilidades tanto de las historias fantásticas, ahora en general más largas, como de los poemas líricos. Las primeras dan las diversas facetas de una actividad imaginaria, la de *intervenir,* a que va a dedicarse el poeta, condimentándola con ese par de sabores propios que harán su gusto peculiar: el cinismo y cierta culpabilidad, cierto carácter de víctima, luego personificadas en una figura con nombre: Plume.

«Una vida de perro» muestra al narrador cansando, aunque no haga nada: «Lo que me fatiga así son mis intervenciones continuas»: peleas, destrucción de libros, abofeteamiento de los transeúntes si son hombres, caricias salvajes si son mujeres. Esta actividad se ilustra a todo lo largo del libro. En «Mis ocupaciones» «Puedo excepcionalmente ver a alguien sin pegarle», y asistiremos a la paliza que recibe un tranquilo comensal sentado frente al narrador, quien después de muchos manejos brutales acaba metiendo al otro en un vaso y derramando su contenido al suelo. En «La simplicidad» confiesa que siempre le ha faltado en su vida, pero que: «Por ejemplo, ahora salgo siempre con mi cama y cuando una mujer me gusta, la agarro y me acuesto con ella inmediatamente», metiendo bajo la cama lo que le desagrada de ella, nariz, orejas, etc. En «Intervención» mete camellos en una tranquila ciudad de pescadores, lanza trenes sobre el agua, trastornando a sus habitantes. Pero no es sólo «el otro» el objeto de estas intervenciones, de estas constantes proyecciones mentales, sino también él mismo, aunque sean entonces beneficiosas: estando «En cama», enfermo, aplasta su cráneo y lo extiende ante sí, saca

su caballería y se regala con un desfile rítmico y colorido. En *Gritar,* torturado por un panadizo pero sin poder exteriorizar su dolor, saca de su cráneo un extraño instrumento musical y grita cubierto por el ruido ensordecedor. Acaso la base de toda esta actividad quede bien retratada en el poema «Mis propiedades», donde el narrador cuenta en detalle las dificultades que le presenta su territorio (imaginario), enfocando deliciosamente el asunto con lenguaje de verdadero propietario, al que, pese a la invención metódica y encarnizada de seres, éstos se le escapan, le desaparecen al menor descuido, en esa especie de propiedad pantanosa y de techo bajo donde se refugia cada vez que se siente a disgusto. Esta última muestra también los límites de las intervenciones voluntariosas del yo que narra las historias, ya sin ningún poder de alterar su suerte en ese texto aterrador—¡y divertidísimo!—que es *Más cambios todavía:* el personaje sufre, sin posibilidad de resistirse, una serie de metamorfosis rápidas y dolorosas: es hormigas y el camino que recorren, bosque bajo la tempestad, boa, bisonte, tifón y las barcas atrapadas en él, ballena, arponero, ballena de nuevo—ahora con el arpón clavado—y otros tantos animales, cosas, fenómenos, deseando sólo morir y encontrando un único consuelo en considerar lo que no ha sido aún.

Dentro de las historias fantásticas, aunque inaugurando un tipo particular de piezas que ocupará gran volumen en su obra, hay que incluir las diversas *notas de zoología* y *notas de botánica*, apuntes, catálogos, observaciones dadas irregularmente y a trozos, como páginas arrancadas de un cuaderno de científico o explorador distraído, en las que el autor reseña innumerables animales—y sobre todo insectos—imaginarios: el euroch, la cartiva, la darelet, los chuñus, los cajax, a veces basándose en supuestos estudiosos anteriores. Con su fauna, con sus árboles—troncos como pianos de cola, cortezas que se abren y se cierran como puertas, hojas cuchillo y hojas barajas—, Michaux no sólo puebla un mundo paralelo, sino que establece otra vez esa imitación, esa parodia del discurso racional. En la misma línea de fantasía «objetiva», la pieza titulada «Los ojos» es una de las creaciones más desenfrenadas de este autor, espeluznante catálogo de ojos que se muestran y se persiguen en tumulto hasta caer en «la gran marmita» y abrirse una nueva carrera de igual fin.

Las piezas en verso, pocas, no son de menor calidad, inclinándose a ese lirismo dramático que a veces se condensa en extrañas imágenes, como en «Soy gong»:

En el canto de mi cólera hay un huevo,
Y en ese huevo están mi madre, mi padre y mis hijos,
Y en ese todo hay alegría y tristeza mezcladas y vida.

En resumen, si *Quien fui* puede quedar hoy más como indicio, y *Ecuador* como realización parcial e insuficiente, *Mis propiedades* es el primer libro de intacta y absoluta actualidad de Michaux.

IV

Un certain Plume (1930) y *Plume* (1938) van a presentar al personaje que, con o sin su nombre, es susceptible de protagonizar todas las historias de Michaux, y que es al cabo él mismo. Con mucho de Kafka y algo de Keaton—más que de Charlot—, Plume vive una serie de aventuras culpables, siempre con sangre de por medio, donde lo absurdo reina como síntesis de humor y drama. Sin trasfondo moral alguno, cínica e inocentemente entregado a resolver el problema inmediato, Plume es un K más activo a veces, que puede llegar a echar mano del revólver, y en todo caso más claramente marginal y, creo, sin ningún circo salvador ni inaccesible castillo como meta. Pero culpable, culpable siempre, aunque sea en el momento de mayor pasividad: le pasarán por encima, se limpiarán en su chaqueta, le darán a comer raíces, le echarán de trenes y barcos, le someterán a interrogatorios encadenados en el restaurante: ¿por qué está ahí?, ¿por qué ahora?, ¿por qué come ahí, ahora, y por qué come lo que come?

La realización del absurdo es algo que se evidencia también en un texto como «El arrancamiento de cabezas», donde un par de hombres se dedican constantemente a arrancar la cabeza de gente y animales, ofreciéndolas a otro hombre que no dice nada y a cuyo lado se acumulan, terminando por cansarse y tratar de hacer lo mismo con sus propias cabezas, sin lograrlo, para perderse entonces en la noche. Las metamorfosis, tema caro a Michaux, están representadas por «Nacimiento»: Pon nace de un huevo, luego de un bacalao, de un zapato, de una hoja de ruibarbo, de una cucaracha, de un ojo de langosta, de un trombón, de una mujer, de una mona disecada..., sufriendo cada vez experiencias distintas.

Por otra parte, algunas de las mejores historias fantásticas de Michaux se encuentran aquí. En «La noche de las desapariciones», el hombre que abre la boca pierde su lengua, que va a nadar al mar, y: «El brazo que decía adiós, no escuchando de pronto más que a su gesto, se ha ido. Se orienta mal en la noche oscura. Tropieza. La mano agarra y el brazo gira y oscila entre el este y el oeste. ¿Y si llega a reunirse con la amada, cómo será recibido? ¿Cómo? Seguramente dará miedo. Helo aquí, pues, que muere, aferrado a una rama». En «La noche de los obstáculos» aparecen paredes de carne podrida, aceras formadas por espaldas de viejas, finas

venas de acero en las manos, mientras un cráter se abre en la mejilla al beso, los cuerpos se cortan por la mitad, en la almohada hay pulpos, la corbata se hace pegamento que chorrea, el pan se convierte en oso:

> Y si los pájaros de presa que desean pasar de un lado del cielo al otro, cegados por no sé sabe qué idea, utilizan de ahora en adelante como trayecto vuestro propio cuerpo agrandado milagrosamente, abriéndose paso a través de las fibras de los tejidos gruesos; con sus picos curvados hacen inútiles estragos y las garras de los malditos pájaros se clavan torpemente en los órganos esenciales.

Un tal Pluma incluye también algunas piezas en verso, pero quizá el más bello de sus poemas líricos sea el «Canto de Muerte», prosa ritmada si no rimada, que cuenta a su manera una historia con este fin: «La Muerte, para siempre la Muerte ahora». En el libro se encuentra igualmente la única pieza teatral de Michaux, «El drama de los constructores», muestra en un acto (siete escenas) del absurdismo presente siempre en este autor. Ahora es un manicomio donde una serie de locos arquitectos discuten sobre locas realizaciones arquitectónicas, bajo la vigilancia de sus guardianes. Lo poético, identificado con lo irracional y lo voluntarista, vuelve a recibir su elogio aquí, en ese deseo de un mundo distinto que puede remitir a los poemas-manifiestos de Michaux y acaso, sobre todo, a « ¡Contra! »

Es en *La nuit remue* (1935), tras publicar un libro de viajes que conozco sólo muy fragmentariamente, *Un bárbaro en Asia* (1932), donde aparece « ¡Contra! »:

> *Yo os construiré una ciudad con trapos, ¡yo!*
> *Os construiré sin plano y sin cemento*
> *un edificio que no destruiréis,*
> *Y que una especie de evidencia espumante*
> *Sostendrá e hinchará, que vendrá a rebuznaros la cara,*
> *Sostendrá la nariz congelada de todos vuestros Partenones,*
> *Vuestras artes árabes y vuestros Mings.*

Como otras veces, los poemas-manifiestos ganan en claridad lo que pierden en calidad poética. Sirven, de todos modos, para recapitular de cuando en cuando temas esenciales. En este caso, como en «El drama de los constructores», un ataque a la cultura occidental hecho con armas frágiles, improbables: humo, rumores, sacudidas, niebla, sonido de piel de tambor, etc.

Pero lo mejor de *La noche remueve* (o *La noche se remueve,* ambos sentidos son posibles) está en las historias. Desde la que titula el libro, con un talento de la puesta en escena efectista, truculento: de pronto,

en el cuarto tranquilo surge una mancha en el cristal de la ventana, grita el edredón, corre la sangre, se abre el armario y sale un muerto... En «Mi rey», pieza soberbia, será el tema del eterno adversario: noche a noche está el rey en su cuarto, noche a noche estrangula al rey, lo abofetea, lo humilla de mil maneras, noche a noche vuelve su rey, invicto siempre. En «Edad heroica», otro de los combates michauxianos: la lucha de Barabo y Pumapi, colosos hermanos que se destruyen el uno al otro. En «Un punto, eso es todo» se trata de lo siguiente: «El hombre—su ser esencial—no es más que un punto. Es ese único punto lo que traga la Muerte. Debe, pues, vigilar para que no lo rodeen».

Hay en este libro un poema que nos parece su joya lírica, al igual que el «Canto de Muerte» lo era de *Un tal Pluma.* Al cabo, es la interpretación misma de la impavidez del personaje: «Quien no acepta este mundo no construye casa en él. Si tiene frío, es sin tener frío. Tiene calor sin calor. Si abate abedules, es como si no abatiera nada; pero los abedules están ahí, por tierra, y él recibe el dinero convenido, o bien no recibe más que golpes. El recibe los golpes como un don sin significado y se va sin asombrarse». Los otros tres párrafos del poema, «Hacia la serenidad», exponen la misma actitud, con un final de exclamación anhelante típica en Michaux: aquí es la paz lo deseado; otras veces será el descanso o ese « ¡vivir ahora!, ¡vivir al fin! » dicho por Pluma.

Dos textos más a señalar. Con «El éter», Michaux nos da una serie de observaciones sobre los efectos de este gas, anotaciones en que parecen confundirse lo vivido, lo imaginado y lo científico: anuncia, veinte años antes, los escritos sobre la droga. Por su parte, los «Dibujos comentados» fundan otra línea fructífera en este autor: algunos de sus más bellos poemas son, en efecto, «dibujos» o «retratos» comentados, por entonces quizá sobre obras puramente imaginadas o acaso también a partir de sus propios intentos pictóricos; más tarde utilizando cuadros—por ejemplo, de Magritte—como «soportes de meditación». A medio camino, entre 1946 y 1950, surgirán un par de poemas-manifiestos dedicados a la pintura. Como quiera que sea, los «Dibujos comentados» de *La noche remueve* tienen mucho que ver con la pintura de Michaux: «Sin duda son tres hombres; el cuerpo de cada uno, el cuerpo entero está hacinado de rostros; rostros hombro con hombro, y hombres enfermizos que tienden a la vida cerebral y sensible. (...) Ese amasijo de cabezas forma más o menos tres personajes que tiemblan por perder su ser; sobre la superficie de la piel, los ojos fijos arden del deseo de conocer; los devora la ansiedad de perderse el espectáculo para el que vinieron fuera, a la vida, a la vida»: tienen que ver también, como es fácil notar, con lo mejor de su poesía.

V

Con el *Voyage en Grande Garabagne* (1936) comienzan los grandes itinerarios fantásticos de Michaux. Hasta entonces había entregado sólo notas breves, páginas sueltas. Ahora, la imaginación se desplegará en panoramas de países y pueblos diversos, ocupando libros enteros: además del *Voyage,* serán *Au pays de la magie* (1941) y *Ici, Podemma* (1946). El carácter nada ajeno, nada lejano de tales territorios lo explicitará Michaux al juntar los tres libros en uno, en el prefacio de *Ailleurs* (1948, reeditado en 1967): «Estos países, podrá constatarse, son en suma perfectamente naturales. Pronto se los encontrará por todas partes». Pero, quizá en una nota optimista, agrega: «Detrás de lo que es, lo que casi ha sido, lo que tendía a ser, amenazaba ser, y que entre millones de "posibles" comenzaba a ser, pero no ha podido realizar su instalación». Afortunadamente. Aunque hoy cabría acentuar no el fracaso de su instalación, sino su amenaza latente. Michaux, después de todo, tenía a la vista la derrota del nazismo. Pero su prefacio no deja de ser ambiguo.

Por lo demás, una lectura estrictamente política empobrecería estos textos, sobre todo los dos primeros, y debería aplicarse en especial a *Aquí, Podemma.* En otro sentido, es evidente que son países con una tremenda realidad potencial—la fantasía de Michaux se muestra así perfectamente «realista»—y que sería imposible trazar un corte que separe radicalmente ese otro mundo, esos otros mundos, del nuestro cotidiano. De ahí la impresión que nos causan, reconociéndonos en y gracias a su extrañeza. Sin que el autor haya buscado pesadas equivalencias: son territorios autónomos, creaciones independientes, desarrolladas con una lógica impecable a partir de sus presupuestos propios.

Las poco más de cien páginas del *Viaje a Gran Garabaña* reseñan casi cuarenta pueblos, su vida, sus diversiones, sus anhelos, sus guerras. Destacaría a los *hacs:* su formación de «niños mártires», criándolos en atmósferas de terror y misterio, haciéndoles sufrir castigos injustos, para crear grandes artistas, poetas, asesinos, reformadores que sostienen el equilibrio social; su afición a los «espectáculos», desde la lucha a muerte entre familiares hasta el simulacro de matar al rey—premiado con la ejecución del jugador—. De los *emanglones:* su teatro de sombras y espejos, su arte de los perfumes, su fobia contra la luz y las ventanas, las moscas, los solteros, las visitas; su casa para ahorcarse, llena de cuerdas, frecuentemente utilizada; las irresistibles formas de su solidaridad: estrangular a quien respira mal, echarse a llorar todos de pronto cuando uno de ellos llora; su política: debates silenciosos realizados mediante desplazamientos de estatuas. Están los *goros,* carcomidos de religiosidad, sacrificando niños y doncellas en salsas a sus terribles dioses. Los *hivinizikis,*

siempre moviéndose, siempre fuera, siempre cambiantes, incapaces de llevar a término un juicio, una batalla, una representación teatral, una sesión parlamentaria sin que, por ejemplo, el juez sea acusado de asesinato, el general se equivoque de ejército, la comedia se convierta en drama y entronque con una pieza diferente, el debate se haga circo y acabe en levantamiento popular. Los *oliabaros,* colonialistas astutos e implacables, y sus esclavos los *nones.* En fin, los aravís, los omobols, los orbus, la corte de Kivni, de etiqueta complicadísima, los mirnes, los omanvus, las ecoravetes, pueblos descritos magníficamente a veces en media página cada uno, pueblos de pescadores fosforescentes, de luchadores a mano limpia contra los tigres, de tragadores de sables, de conversación prohibida dada su naturaleza peleona, de enfermos infecciosos...

Con *En el país de la magia,* Michaux se concentra en un solo territorio. Una constatación se impone: por más magos que sean, sus habitantes no parecen demasiado felices. Basta pensar en el clima de inquietud, de miedo incluso, sufrido por todos ante cualquier mago superior, capaz de hacerles daño. Celos, amenazas, rivalidades subsisten, y ese terrible Día de la Gran Purificación, en que regularmente un río de llamas limpia al país de la gente en exceso: nada muy tranquilizador. ¿Qué decir de la entrada al territorio, rodeado de un cinturón de boyas con cadáveres para detectar y alejar a los extraños, o de esa provincia-estómago, que digiere en sus ácidos a los invasores? Locos que agitan en su torno flujos agresivos, una capital federal rodeada de siete impenetrables nieves, las gigantes dedicadas al placer erótico, pero nerviosas: arrancan la cabeza de muchos de sus amantes; las medusas de aire, entre otros detalles, completarían el lado oscuro del cuadro, sin olvidar las bromas desagradables de los magos que lanzan sobre uno falsas cabezas ensangrentadas o falsos ahorcados, o el radical castigo de arrancarles el rostro—sólo el rostro— a los malhechores. En contrapartida, habría que señalar oficios tan delicados como el de pastor de aguas, que silbando atrae las fuentes; la proeza de caminar por las dos riberas de un río al mismo tiempo, o la de crear estrellas sobre las casas; los viejos que alcanzan hasta seiscientos años, aunque caigan pulverizados al menor golpe; una arquitectura que no sirve para nada, pero es absolutamente bella; el poder de identificarse con el animal que los atrapa, gozando, pues, con él al ser devorados, o la virtud de atacar a los leones hiriendo su alma colectiva; las noticias que se demoran repitiéndose en una plaza; y, también, los psiquiatras para muertos, las temperaturas y vientos mágicos, los trajes para pronunciar ciertas letras, los duelos con armas mágicas y otras tantas maravillas. Creo que con esta enumeración he dado un repaso temático-anecdótico bastante exhaustivo de *En el país de la magia,* cuyo estilo es,

como siempre en estos viajes michauxianos, el de una observación sobria, impávida, «objetiva», hecha en primera persona.

Si tanto Gran Garabaña como el país de la magia son territorios donde lo terrible alterna con lo grato, aunque domine lo primero, *Aquí, Podemma* da testimonio de lo absolutamente negro, de lo absolutamente horrible. El paseo por Podemma, lugar maldito, nos ofrece: cámaras de detección de crímenes futuros; diversos registros de sufrimiento y éxtasis en cuyas etapas se educan los habitantes, con sus correspondientes diplomas y apreciación social; nacimientos artificiales que permiten obtener toda una gama de niños «en maceta» y otros seres degenerados, enfermos, llevados a rebeliones esporádicas durante las cuales se masacran entre sí; asesinatos regularmente ordenados por el gobierno, seguidos de los gemidos oficiales de una máquina, etc. Michaux entrega también un tratado sobre la lengua podemmática, llamada Odepero, maravilla de ambigüedad acorde con el tipo de existencia de ese país. Podemma, la utopía más espeluznante imaginada por este autor, entronca con una ciencia-ficción crítica en cuyo manejo se revela también como un maestro.

VI

A partir de 1936 la actitud de Michaux va a entregar más de un título por año, aunque se trate sobre todo de cuadernos y otros sean textos breves acompañados de dibujos o guaches. En general, estas publicaciones de formato mínimo serán incorporadas luego a obras mayores. Señalo, además de los ya mencionados: *Entre centre et absence* (1936), *Sifflets dans le temple* (1936), *Peintures* (1939), *Arbres des tropiques* (1942), *Tu vas être père* (1943, firmado Plume), *Exorcismes* (1943), *Labyrinthes* (1944), *Le lobe des monstres* (1944), oportunamente recogidas sus mejores piezas en *L'espace du dedans* (1944), antología que aparecerá de nuevo en 1967, entonces resumiendo la obra de Michaux entre 1927 y 1959, y será reeditada, sin cambios, en 1973.

Quisiera retener por ahora *Lointain intérieur* (1938, publicado acompañando a *Plume),* que confirma en buenos textos la creación de historias fantásticas. En «Visión», la mujer que se lava las manos se corta al convertirse en cristales el agua jabonosa, y luego el hombre, no contento con el lavado de su brazo, lo rompe, le crece otro, lo lava, lo rompe, le crece, etc., así hasta 18 veces, cuando, harto ya, se va sin lavarse. En «El verdugo» se asiste a las lamentaciones del hombre que ha rehusado ser verdugo y ahora se queja, ante el suave cuello cortado como todos los demás, mientras que él hubiera podido cortarlo de modo distinto. En «Magia», el hombre que desea a la mujer extiende ante ella sus llanu-

ras, la deja pasearse, la posee y es sólo entonces cuando revela sus precipicios, sus montañas. «Un caballito pequeñísimo» pone en escena a un delicioso equino, de la misma raza maravillosa que el ya mostrado en uno de los «Dibujos comentados» de *La noche remueve*. Varias series de animales fantásticos se pasean también por este libro y, con otros tantos cuentos crueles, podrían sugerir el inevitable agotamiento de una o varias fórmulas, aplicadas por Michaux con demasiada frecuencia a lo largo de su obra, y que pueden hacer algo enojoso el recorrerla de un extremo al otro. Si Michaux gusta casi siempre, también aburre de cuando en cuando, o al menos empacha el sabor evidente de ciertos *remakes*.

Del lado de las piezas en verso, señalaría la «Vejez»: «¡Noches! ¡Noches! Cuántas noches para una sola mañana! ». «Vejez, vejez, recuerdos: ¡arenas de la melancolía! ». Pero, sobre todo, hay que destacar una de las más bellas, sencillas y conmovedoras creaciones líricas de Michaux, la titulada «Le escribo desde un país lejano». Por primera vez, el poema, que en este autor es capaz de hacerse apunte «científico», nota de viaje, dibujo, se hace ahora también carta. Y lo sensacional de esta carta es preguntar, justamente, por las cosas más cotidianas, que adquieren así un áurea extrañísima, sospechosa, amenazadora incluso. En la pluma de la muchacha que escribe la epístola, todo se transfigura: el agua, las montañas, el viento, el mar, las nubes, las hormigas, los escalofríos. Todo lo evidente, pues, alterado por la radical inocencia, el radical cuestionamiento de la pregunta:

> Vivimos todas aquí con un nudo en la garganta. ¿Sabe usted que, aunque muy joven, antes yo era incluso más joven, e igual mis compañeras? ¿Qué significa esto? De seguro que encierra algo horrible.

Es verdad que en ese país lejano hay otros elementos capaces por sí mismos de causar extrañeza: muy pocos días de sol, enanos que nacen por las noches, leones que se pasean por el pueblo. Sin embargo, puede prescindirse de ellos sin por eso devolver la quietud, la familiaridad con un entorno que, después de todo, es el nuestro de cada día.

VII

El impacto de la Segunda Guerra Mundial va a reflejarse en Michaux de manera peculiar, aunque en este período se dedique, sobre todo, a pintar. *Exorcismos* (1943) traía ya esa *Carta* cuya clave es evidente: la ocupación nazi:

> Le escribo desde un país antaño claro. Le escribo desde el país del manto y de la sombra. Vivimos desde hace años, vivimos en la Torre del pabellón a media asta. ¡Oh! ¡Verano, verano emponzoñado! Y desde siempre el mismo día, el día del recuerdo incrustado...

Y sigue: «La unión del yo y del vino es un poema. La unión del yo y de la mujer es un poema. La unión del cielo y de la tierra es un poema, pero el poema que hemos oído ha paralizado nuestro entendimiento». El día que aúlla, los grandes sables de escalofríos que atraviesan a los habitantes de ese país, convertido ahora en «la isla de los papagayos»; el desconcierto, la perfidia, la hipocresía, los chillidos: «Pero la grandeza no se manifiesta», y: «Los que sabían ya no saben. Ahora saltan con el tren, ruedan con la rueda». Implacable retrato. Y clarísimo. Michaux, llegado el momento, sabe plantear el drama a nivel de una lectura inmediata.

Con este cuaderno se inicia en el poeta un vocabulario de elementos bélicos, obuses, tanques, fusiles, barcazas, etc. *Laberintos* (1944) insiste poco después en tal imaginería de guerra, sobre todo su «Canto en el laberinto», descripción rigurosa de la «época dura», del «primer invierno total», meses lúgubres: «Lúgubres como el blockhaus percibido de pronto y demasiado tarde». Todo esto será recogido y culminado en *Epreuves, exorcismes* (1945), en cuyo prefacio se nos da una interpretación fundamental de la actividad del autor: el exorcismo como arma contra los acontecimientos hirientes, contra las insatisfacciones. El exorcismo, para Michaux, «es el verdadero poema del prisionero». Y: «En el lugar mismo del sufrimiento y de la idea fija, uno introduce una tal exaltación, una tan magnífica violencia, unidas al martilleo de las palabras, que el mal progresivamente disuelto es reemplazado por una bola área y demoníaca: ¡maravilloso estado! ». De los poemas de *Pruebas, exorcismos*, escritos todos entre 1940 y 1944, habría que retener, además de los ya nombrados, el titulado «Ecce homo», retrato del hombre de la guerra, maquinaria bélica, cocodrilo y tigre, devorador, amargo, pero también el hombre pulga, con «la seriedad de la pulga que salta, pero de salto escaso y reglamentado», y el hombre «con más ojeras que ojos, más barba que piel, más fango que capote, pero su casco se mantenía duro».

VIII

El ritmo de publicación de Michaux no va a detenerse: *Liberté d'action* (1945), *Apparitions* (1946), *Peintures et dessins* (1946), *Arriver à se reveiller* (1947), *Meidosems* (1948), *Nous deux encore* (1948, emotivo poema dedicado a su mujer, recientemente muerta), *Poesie pour pou-*

voir (1949), *La vie dans les plis* (1949), *Passages* (1950), *Mouvements* (1950), *Lectures* (1950) y *Face aux verrous* (1954), además de las ediciones y reediciones ya señaladas.

Dejando para después el examen de los textos dedicados a la pintura, cabría indicar, sobre todo, el agotamiento de las fórmulas que de nuevo se hace sentir en esta producción infatigable. Así, *La vida en los pliegues,* que recoge algunos de los poemas ya publicados en esos años, acaso sólo merece mencionarse por dos de sus piezas, el «Retrato de los meidosemes» y los versos de «Que descanse en rebeldía». El primero nos remite infaliblemente a los «Dibujos comentados» de 1935:

> Esos centenares de hilos recorridos por temblores eléctricos, espasmódicos: es con tan incierto enrejado por rostro que el meidosem angustiado intenta considerar con calma el macizo mundo que le rodea.
>
> Es con lo que va a responder al mundo, como responde un tiritante timbre.
>
> Mientras que, sacudido de llamadas, golpeado y golpeado de nuevo, llamado y otra vez llamado, aspira a un domingo, un domingo verdadero, nunca llegado aún.

Por su parte, «Que descanse en rebeldía» retoma parcialmente el vocabulario bélico—barcazas, balas—de la etapa inmediatamente anterior, pero ahora en un contexto más amplio que hace el elogio triste, desesperado del rebelde: «En lo negro, en la noche estará su memoria / en lo que sufre, en lo que supura / en lo que busca y no encuentra». «En la carretera que obsesiona / en el corazón que busca su playa / en el amante cuyo cuerpo huye / en el viajero al que el espacio roe», y también: «En la órbita inflamada de los astros que chocan explotando / en el barco fantasma, en la novia marchita / en la canción crepuscular estará su memoria». Cuánta distancia recorrida desde la queja dulce de «Llevadme», veinte años antes, o desde el relativo optimismo o al menos la militancia feroz de los poemas-manifiestos, por ejemplo, de « ¡Contra! »; desde, no menos, el cinismo inocente de Pluma o la resignación del «Canto de Muerte», sin olvidar la proclamación de «Hacia la serenidad». Aquel que, en este último texto, «Con la pierna rota, bajo un camión, guarda un aire habitual y sueña en la paz», es evocado ahora: «En el que tiene su fiebre en sí mismo, a quien no importan las paredes / en el que se lanza y no tiene cabeza más que contra las paredes». Aunque no conviene tampoco exagerar las diferencias: pienso que se trata, al cabo, de una de las facetas michauxianas, puesta en primer plano como antes lo fueron las otras.

El resto de *La vida en los pliegues* sufre de las repeticiones ya señaladas, encontrando el tipo habitual de realizaciones imaginarias de las *inter-*

venciones: una ametralladora de bofetadas, un saco en el que el narrador mete a sus enemigos, etc.

Frente a los cerrojos, en 1954, va a clausurar, por más de diez años, la trayectoria de Michaux como poeta, buceador inerme de lo imaginario, y tras este libro se abrirá la etapa de experimentación con la droga. De alguna manera, el agotamiento de las fórmulas podría haber exigido este vuelco, aparte de necesidades personales que desconozco. En todo caso, *Frente a los cerrojos,* densísimo a veces, espeluznante por momentos, y frágil, cansino en otros, es una muy representativa culminación de treinta años de poesía.

Descarto ya lo más endeble, la sección titulada «Tajadas de saber»: pensamientos, refranes, adivinanzas, bromas, paradojas, cuentecitos de suave lirismo o mensurada crueldad. Con las piezas procedentes de «Poesía por poder», tendremos una serie de versos vehementes, como los de «Yo remo» («Sobre el gran ojo blanco de un caballo tuerto rueda tu porvenir») o de «Actuar, ya llego» («Donde estaban los cerrojos está el océano abierto / El océano portador y la plenitud de ti / Intacta, como un huevo de marfil»).

Pero el grueso de *Frente a los cerrojos* lo forman, una vez más, las historias fantásticas: el comedor de ostras encuentra una con largas pestañas que lo mira fijamente y le hace huir; cinco hombres esperando que una mujer abra la boca para comerle la lengua; un hombre que sale de un estanque con renacuajos nadándole bajo la piel, y las preocupaciones consiguientes: ¿llegarán a rana?, ¿morirán antes?, ¿qué hacer entonces con los cadáveres?; toda una serie de viajes imposibles, avanzando por territorios espesos, de mudos o incomprensibles habitantes, atravesando escaleras, tierras, ríos que crecen y disminuyen en embarcaciones que también disminuyen y crecen, persiguiendo una llamada telefónica que alcanza siempre cuando acaban de colgar, pasando de un sueño a otro siempre peor, y detenido, sufriendo procesos extraños en los que se le encuentra una y otra vez culpable. Sin olvidar que, en la muerte, no sabe si está vivo o muerto; en el sueño, ignorando igualmente si está despierto o duerme, debe de todos modos cuidarse de no quedar dormido dentro del mismo sueño, cayendo como en cajas dentro de cajas, más abajo, más hondo cada vez. «Siempre debatiéndose» y «El imposible retorno» combinan varias de estas horribles pruebas y, al cabo: «El problema de la noche sigue entero. ¿Cómo atravesarla, atravaserla entera cada vez?».

Si estas últimas piezas recuerdan al Michaux de «Más cambios todavía», es decir, al de los años treinta, los tres mejores textos del libro remitirán al de los años 36-46, al de Garabaña, el país de la magia y, sobre todo, Podemma («Noticias del extranjero», «El extranjero habla»,

«El espacio de las sombras»), mientras que una historia tan curiosa como «Algunos días de mi vida entre los insectos» realiza una síntesis peculiar entre el inocente cinismo de Pluma y las observaciones del «científico» que tantas notas sueltas ha entregado: huésped de las orugas gigantes, haciendo el amor salvajemente con orugas hembras, comiéndose sus sesos («Suculento pedazo, que sólo puedo comparar con el corazón de palmera, pero que sería más azucarado y con un ligero sabor a vainilla»), cazando hombres («¡Unos degenerados!») y niños («más sabrosos aún») a lomo de insectos: la narración empieza y termina bruscamente, sin ninguna explicación previa o posterior, desarrollando impecablemente su lógica fantástica. Sirva este señalamiento de correspondencia al paso para indicar que Michaux no parece preocuparse lo más mínimo por el problema de la evolución de una obra: veinte años antes o veinte años después escribe casi exactamente igual y, a partir de *Mis propiedades,* su estilo, sus temas, sus líneas quedan planteadas casi por entero, con mínimas variantes. En caso de desplegar ante un hipotético observador, la totalidad de las piezas, sin indicación de los libros de pertenencia ni de sus fechas, pudiera ocurrir que nuestro hombre-hipótesis las adscribiera todas a un solo libro o, más seguramente, que las distribuyera apenas en cuatro conjuntos, haciendo cortes (sin saberlo) en la producción de casi treinta años, contando desde *Quien fui* (1927) a *Frente a los cerrojos* (1954). Estos conjuntos podrían ser—y no se trata, naturalmente, más que de una aproximación grosera—: los versos y las piezas líricas en prosa; *Pluma* y todas las *intervenciones* y metamorfosis; los textos relacionados con la pintura, dibujos comentados, retratos; los tres libros contenidos en *Ailleurs (VGG, En el país de la magia, Aquí, Podemma),* las notas sueltas «científicas» o de viaje, y los tres textos de *Frente a los cerrojos* de los que voy a hablar ahora.

«Noticias del extranjero» y «El extranjero habla» son dos utopías inquietantes. En la primera existe una cámara de visión fuera de la cual no se tiene derecho a ver, mientras que los trasplantes de arrugas de viejos a jóvenes y, sobre todo, la ordenación de la muerte ofrecen un panorama atroz: «Se intenta curar al pueblo de su obsesión vital. Ya hemos dado un gran paso. El cuerpo de los voluntarios de la Muerte absorbe gran parte de la población». Tampoco se puede morir antes de lo fijado: la familia del muerto paga por los perjuicios al Estado. En la segunda utopía, Michaux describe una especie de supercivilización que oscila entre lo angelical y lo demoníaco, extendiéndose particularmente en lo que respecta a sus métodos de guerra preventiva: rebelan a los animales domésticos del enemigo potencial; hacen que en vez de niños nazcan renacuajos, seres animalizados; los adolescentes no crecen; la respiración de la gente se independiza y deben vigilarla constantemente; oleadas enormes de ca-

lor impiden llevar a término las asambleas, tomar decisiones, llegar siquiera a declararles la guerra, etc. El lado angelical de esta supercivilización—expuesto, como todo lo demás, por uno de sus portavoces, en primera persona—comprende desde conciertos de pájaros y peces hasta la supresión de la sucesión causa-efecto, bien-mal, luz-sombra, la renovación del pasado, las metamorfosis de los viejos, que se convierten en insectos para reposar, o ese faro de los muertos, guiando a los que buscan reunirse con EL. Llegados aquí, el portavoz se detiene ante lo inefable: «En el fondo de nuestros huesos hacemos cantar el canto profundo. Era tan fácil. Lo esperábamos desde hacía tanto tiempo. No puedo explicarles...».

He dejado para el final «El espacio de las sombras», verdadera experiencia-límite que cabría incluir dentro de una literatura de terror a lo Lovecraft, pero que me parece más eficaz que Lovecraft, incluso en su propio terreno de manejo de entidades difícilmente descriptibles. Creo que «El espacio de las sombras» es otra ilustración de esa escritura que, en vez de aludir o contar, intenta ser ella misma la experiencia concernida. En este caso, se trata de retratar un extraño infierno descrito por un alma muerta en intermitente comunicación con su amado. La narración mantiene en vilo con la sucesión de horrores que sufre o ve la protagonista. Sombras-hienas, sombras transparentes, rapaces de lo invisible, almas excavadoras, un mezclador de almas, numerosos tipos de presencias acosan, hieren a estas almas prisioneras en una primera muerte, susceptibles de sufrir otras muertes aún, deportaciones a zonas más terribles, derramamientos, transformaciones. Entrecortadamente, el alma-narrador nos hace vivir sus experiencias: «Atención. Me oirá más tarde. Debo tener cuidado. / Las sombras-hienas buscan sin cesar en la noche»; «No, actualmente no soy satélite de ningún alma. No, aún no... Lucho, como puedo, en el torpor. Las fuerzas no han crecido. El derramamiento continúa. Estoy en el mar de las lasitudes, amado mío»; «Tambores de humaredas, relámpago de suspiros. Tragamos siempre la bola con mil puntas de sufrimiento. Hay un alma valerosa. Se defiende desde hace novecientos años con sus aspas giratorias». La «gran, la invisible avalancha que nada sin cesar hacia el vientre», las «almas heridas, que ELLOS están siempre dispuestos a desgarrar de nuevo, a reventar de nuevo», un alma «Destruida por castigo, no era más que un ruido, pero enorme», y otras tantas instantáneas completan la vivencia, que termina así:

> ¡Ellos *están ahí! Muy cerca. ¡Están sobre mí!*
> *VOY A SER TRAGADA...*

Pienso que Michaux nunca ha escrito nada más espeluznante.

Los «Dibujos comentados» de *La noche remueve* iniciaron las relaciones evidentes entre poesía y plástica en la escritura de Michaux. Poco después, todo un conjunto era titulado *Pinturas* (1939): en su poema «Cabezas», el autor alude por primera vez a su propia producción, introduciendo así la pieza: «Cuando comienzo a extender pintura sobre la tela, aparece habitualmente una cabeza monstruosa...». La semejanza de estas «Cabezas» con los anteriores «Dibujos comentados», al menos con uno de ellos, es destacable:

> Ante mí, como si no fuera mía...
>
> Sostenida a veces por ínfimos tallos que no han sido nunca un cuerpo; nutrida de sí misma, de mi inmensa tristeza más bien, sí, sí, tristeza no sé precisamente de qué, pero a ello colaboró una época, no, tres épocas ya, y tan malas todas, tan ricas en derrotas, en banderas desgarradas, en mezquindades, en ideales de pacotilla, en arte de vivir digno del ganado, tan exasperantes, tan exasperadas, y tan, y tan, y tan...

Estas cabezas: «Salidas de la obsesión, del abdomen de la memoria», forman una sola cabeza, así como las docenas y docenas de cabezas del *dibujo comentado* formaban tres seres. Y ellas brotan también de la desgracia y del dolor, han nacido «los días de lluvia», lanzan en silencio llamadas de socorro.

Otra pieza a señalar en el libro: «Paisajes», tema nada habitual en Michaux, ni siquiera siendo un paisaje de emoción: «Paisajes apacibles o desolados. / Paisajes del camino de la vida más que de la superficie de la Tierra. / Paisajes del Tiempo que fluye lentamente, casi inmóvil y a veces como hacia atrás. / Paisajes de los jirones, de los nervios lacerados, de las "saudades". / Paisajes para cubrir las llagas, el acero, el estallido, el mal, la época, la cuerda al cuello, la movilización. / Paisajes para abolir los gritos. / Paisajes como taparse la cabeza con la sábana».

El dibujo comentado y la reflexión sobre la pintura van a unirse en próximos textos, mientras Michaux publica colecciones exclusivamente plásticas *(Apariciones)* o precedidas de un solo poema *(Pinturas y dibujos,* que contiene «Pensando en el fenómeno de la pintura»). Este último, junto con «Jugar con los sonidos» y «Dibujar el fluir del tiempo», reaparece en *Pasajes* (1950). Los tres interesan en esta consideración.

«Pensando en el fenómeno de la pintura» es una especie de ensayo: «Dibujad sin intención particular, garabatead maquinalmente, casi siempre aparecen rostros en el papel. / Llevando una excesiva vida facial, estamos también en una perpetua fiebre de rostros. / Desde que tomo un lápiz, un pincel, me acuden al papel uno tras otro diez, quince,

veinte rostros. Y salvajes, la mayoría. / ¿Soy yo todos esos rostros? ¿Son otros? ¿Venidos de qué fondos? / ¿No serían simplemente la conciencia de mi propia cabeza reflexionante?» El punto de partida se coloca ahora, como se ve, inmediatamente más acá que en los «Dibujos comentados», donde la imagen visual se desarrollaba en sí misma, por sí misma, atendiendo a sus personajes, y no a la acción de crearlos. El hecho de que Michaux, en la época de los «Dibujos comentandos», no pintara aún regularmente puede explicar, en parte, este desplazamiento. Pero no del todo. Nunca antes había dedicado el autor toda una serie de textos seguidos al fenómeno pictórico. Y, lógicamente, detalla el asunto con mayor detenimiento. La segunda pieza, «Dibujar el fluir del tiempo», trasciende el tema de la pintura, sus resultados, sus fuentes ocultas: su deseo de lograr una visión no excluyente, de mostrar «la frase interior, la frase sin palabras, cuerda que indefinidamente se desenrolla sinuosa y, en lo íntimo, acompaña todo lo que se presenta desde afuera como desde adentro», o de «dibujar la conciencia de existir y el fluir del tiempo» conciernen a buena parte de la obra michauxiana, aunque insista aquí en términos como dibujo y film. Más aún, «Jugar con los sonidos», ahora bajo encarnaciones musicales, tiene que ver con ciertas actitudes, con ciertas intenciones persistentes en Michaux: el triste, el nostalgioso, el sufriente, el que veinte años antes le hablaba familiarmente a la Desgracia («Desgracia, mi gran labradora, / Desgracia, siéntate, / Repósate. / Reposemos un poco tú y yo, / Reposa, / Tú me encuentras, me pruebas, me lo pruebas. / Yo soy tu ruina», «Reposo en la Desgracia», de *Un tal Pluma),* se refiere ahora en tono similar al silencio, al tiempo, al llamado, a la melodía: «En mi música hay mucho silencio.. / Hay sobre todo silencio»: un silencio que «es mi voz, mi sombra, mi llave», que «se tiende, se extiende, me bebe, me consume. / Mi gran sanguijuela se acuesta en mí». Y el tiempo: «Cuando nada viene, siempre viene tiempo.» Michaux, en este poema, adelgaza al máximo los versos; enumera, simplemente, tiempo «sin alto ni bajo», tiempo «sobre mí, / conmigo, / en mí, / por mí»; o, mayusculizado, personificado diría, Tiempo: «Me ausculto con el Tiempo. / Me tanteo. / Me golpeo con el Tiempo. / Me seduzco, me irrito... / Me tramo, / Me levanto, / Me transporto, / Me *golpeo* con el Tiempo...» Lo mismo ocurre con el llamado: «No sé a quién llamo. / A quien llamo no sabe», contradictoriamente, pues se dirige a alguien «débil», «roto» y también «orgulloso, al que nada ha logrado romper»; alguien «de allá abajo», «a lo lejos perdido», «de otro mundo». Y llama «perdiendo toda vergüenza», «desde el fondo de la tumba de mi infancia» y «desde el fondo de mi desierto presente», para terminar:

El llamado me asombra a sí mismo.
Aunque sea tarde, llamo.
Para reventar mi techo
sin duda
sobre todo
llamo.

La coherencia entre esta música de silencio, estas apelaciones al tiempo, este llamado, se continúa en lo que concierne a la melodía: «una melodía derrotada y recayendo sin cesar en la derrota»; una melodía que no se eleva, «pero también encarnizada en no ceder del todo»; «una melodía pobre, pobre como le haría falta al mendigo para expresar sin palabras su miseria, y toda la miseria en su torno, y todo lo que responde miseria a su miseria, sin escucharlo»; una melodía «de recaídas, melodía para ganar tiempo, para fascinar a la serpiente», y, en suma: «Como un llamado al suicidio, como un suicidio comenzado, como un retorno siempre al único recurso: el suicidio, una melodía.»

Sin embargo, sorprendentemente, la última parte de «Jugar con los sonidos» se transforma en un poema-manifiesto al estilo de « ¡Contra! », como una especie de electrización súbita del dulce agonizante, quien retoma su ataque a la cultura occidental, declarándose «Contra Versalles / Contra Chopin / Contra el Alejandrino / Contra Roma / (...) Contra Bossuet / Contra el análisis», volviendo a su tam-tam «sin dinastía sin obispado / sin tutelares sin paralizadores / sin caricias sin inclinarse», tam-tam «del pecho de la tierra», «de los hombres cuyo corazón semeja puñetazos», etc. Con sobreabundancia de verbos de destrucción y agitación (contrarrestar, acelerar, precipitar, echar abajo, martillar...), Michaux cae de nuevo en la generalización y en la simplificación de sus poemas-manifiestos.

Movimientos (1950, retomado en *Frente a los cerrojos)* es otro texto exaltado y, por momento, exaltante, una de las piezas más extensas del autor (8 págs.), que lleva por subtítulo «Escrito sobre signos representando movimientos». El lector de casi cualquier tratado sobre tendencias de la pintura contemporánea (tachismo, abstracción lírica, pintura gestual) se habrá encontrado con citas de este poema, abundantemente utilizado: «Fiesta de manchas», «abstracción hecha ¡VELOCIDAD! », «gestos de la vida ignorada / de la vida impulsiva / y feliz de dilapidarse», «gama cinética», «escritura directa al fin». Señalaría que *Movimientos* empieza, una vez más, proclamándose *contra* («Contra los alvéolos / contra el pegamento»), se detiene para fijar a uno de esos personajes habituales en la pintura y en los dibujos comentados de Michaux («Un defenestrado sale volando al fin / un arrancado de abajo arriba / un arrancado de todo / un arrancado nunca más reintegrado»), para desem-

bocar en lo que puede muy bien considerarse una interpretación de su propia obra plástica y terminar aludiendo al sentido de su poética, de su aventura escritural y vital: «Signos de la desbandada, de la persecución y del arrebato / de los impulsos antagonistas, aberrantes, disimétricos / signos no críticos, sino desviación con la desviación y carrera con la carrera / signos no para una zoología / sino para la figura de los demonios desenfrenados / acompañantes de nuestros actos y contradictores de nuestra retención // Signos de las diez mil maneras de estar en equilibrio en este mundo movedizo que se ríe de la adaptación», y: «Signos para reencontrar el don de lenguas / la propia, al menos, que si no, ¿quién la hablará?» E insistiendo en este sentido de explosión vitalista ante la nada, cierra el poema: «A falta de aura, al menos, desparramemos nuestros efluvios.»

Muy en otra línea se encuentra *Lectura* (1950), el tercer título relacionado con la pintura que Michaux publica el mismo año. Es, se nos advierte, una lectura de dos litografías de Zao-Wou-Ki: primera referencia explicitada a una obra, plástica o literaria, no del propio Michaux. Es obvio que estas litografías pudieran no existir en absoluto: estamos ante un texto autosuficientemente michauxiano. Su primera parte se dedica a los peces, evocados bogando lentamente, con aire grave, sin cesar escuchando; la segunda parte, a los árboles, «afanados buscando / sus ramas que se arrancan / que revientan / y caen / enloquecidos árboles / acosados / árboles como sistemas nerviosos ensangrentados».

Veintidós años después, todo un libro desplegará este tipo de lectura subjetiva de una obra plástica ajena: *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* (1972). Michaux aclara que ha utilizado los cuadros de R. M. (René Magritte) como «soportes de meditación», y que ha trabajado sobre todo a partir de fotografías, más bien pequeñas y a menudo en blanco y negro, y no teniendo a la vista los cuadros mismos. Todo concurre, en suma, a distanciar la referencia plástica, a aumentar la libertad del poeta. El resultado es discreto, curioso, sugerente, retenido incluso. Michaux aprovecha los elementos anecdóticos, ese abigarramiento de objetos puestos en escena tan característico de Magritte, y prolonga apenas un trecho sus posibilidades narrativas. Es de alguna manera sorprendente que el encuentro no se hubiera producido antes entre Michaux y Magritte, pues hay también en el pintor ese humor impávido, esa actitud de desfondar las evidencias, esas relaciones entre la palabra y la imagen, esos núcleos de historias fantásticas. Quizá, sencillamente, el encuentro tenía que ocurrir entonces: fechado en 1964, *Soñando a partir de pinturas enigmáticas* es uno de los primeros conjuntos escritos por Michaux después de su experiencia con las drogas, y los cuadros, ésos precisamente, venían a punto para proporcionarle objetos exteriores, ya

hechos, listos para ser recreados. Las nubes soberanas que irrumpen en una habitación; el alineamiento de fachadas y hombres; el tocón de árbol que se apodera, justiciero, del hacha que lo ha derribado; los personajes minúsculos charlando ante inmensos e inútiles monumentos de piedra; la presencia común del día y de la noche en una escena al filo de ambas luminosidades; el pájaro que atraviesa las nubes atravesado de nubes; la manzana hecha persona gracias a un simple antifaz; los híbridos innumerables; los desfiles de objetos (sillas, paraguas, macetas, pipas, caballetes: «Nada puede ser soporte de lo insólito tanto como lo banal»), retienen la atención de Michaux. Accesoriamente, cabría detectar las excepcionales—en toda su obra—alusiones a Bélgica sin nombrarla: el cielo del Brabante, el país donde llueve tanto («allí llueve también sobre los entusiasmos»), justificadas desde luego por la indiscutible raíz belga de la pintura de Magritte.

X

La experiencia con las drogas ocupó a Michaux de 1956 a 1960 y produjo seis libros: *Misérable miracle* (1956), *L'infini turbulent* (1957), *Paix dans les brisements* (1959), *Connaissance par les gouffres* (1961), *Vents et poussières* (1962), *Les grandes épreuves de l'esprit* (1966). Voy a considerar aquí cuatro de estas obras. Sin embargo, quisiera adelantar un punto de vista general. Siguiendo paso a paso las aventuras imaginarias de Michaux hasta *Frente a los cerrojos,* quizá pudiera establecerse que lo que este autor cristalizó, durante treinta años, con su sola imaginación, no cambia esencialmente con el uso de la droga. En los libros que relatan esta última etapa, se encontrará el mismo lenguaje que en los anteriores, una serie de anécdotas y, sobre todo, unas estructuras, unos procesos muy similares: las metamorfosis, el extrañamiento, las presencias amenazadoras, los obstáculos, vuelven a aparecer entonces, aunque su transcripción se haga más vaga. Sería quizá esta disolución de la visión, antes expresada más nítidamente, lo que caracterice más que nada las obras del período, mientras que se acentúa una tendencia «lovecraftiana», la adjetivación de vaguedades. Dejando al lector toda su libertad, esta etapa de la obra de Michaux me interesa mucho menos que la precedente, si se trata de reproducir una experiencia y de hacerla compartir a quien lee. De todos modos, el lenguaje-experiencia es ahora dominante, sostenido por una desesperada reflexión, en cuanto se trata de un intento que, a partir de lo vivido, y con la ayuda de comparaciones tomadas del terreno psiquiátrico sobre todo, se propone no sólo describir los efectos de la droga, sino llegar a percibir una serie de

estructuras mentales que escaparían a cualquier otro acercamiento. Hay que descontar, naturalmente, la peculiar dificultad que opone la vivencia alucinógena a ser relatada luego con palabras. Pero esta dificultad no le es exclusiva, y Michaux nos tenía ya suficientemente acostumbrados a plasmaciones de «realidades» más bien sorprendentes, desde las metamorfosis hasta la vida entre los insectos, desde los viajes por extraños países hasta el testimonio de un alma en el infierno. Sugiero tener en cuenta esos poemas, no sólo su contenido o su atmósfera, sino también su lenguaje, sus imágenes, su ritmo a veces, así como algunos textos del tipo de *Movimientos,* al leer los libros sobre las drogas.

El lector en español conoce ya *Miserable milagro,* con esas palabras tan densas que no pueden pronunciarse; esos escalofríos abstractos; ese color blanco, blanco «absoluto, fantástico, furioso, perforador de retina, atroz, implacable, asesino, a ráfagas de blanco»; esos edificios en constante metamorfosis; esas doscientas o trescientas hileras de ojos y labios alternados en una especie de rostro; esa escalera larguísima, imposible, babélica, así como el extrañamiento ante el fuego de la chimenea, las montañas esquemáticas que brotan de pronto ante él y, más concentrado en sí mismo, el sentimiento de urgencia y contradicción: querer hacer ahora esto y lo otro y de nuevo esto, los colores y líneas en la pantalla del yo, la sensación de sumergirse, deshilacharse, de estar en una terraza abierta «a los insoportables vientos del espíritu», viendo rostros grotescos, sufriendo olas que lo vuelcan, lo vuelcan, lo vuelcan, atrapado en «un frenético agitador mecánico», «tratado como metal en una fábrica, como agua en una turbina», o de ser «una línea que se rompe en mil aberraciones», mientras se experimentan las vibraciones desarticuladas del pensamiento. En resumen, exclama Michaux: «¡Terrible, más allá de lo terrible!»

Si tal es la vivencia de la mescalina para el autor, vivencia no generalizable del todo por la droga, al cabo responde a las expectativas y posibilidades de cada uno, su resultado como texto remite directamente a la literatura de Michaux. Daría un solo ejemplo de *Miserable milagro:*

> De pronto, pero precedido primero por una palabra en vanguardia, una palabra-estafeta, una palabra lanzada por mi centro del lenguaje alertado antes que yo, como esos monos que sienten antes que el hombre los temblores de tierra, precedido por la palabra «cegador», de pronto un cuchillo, de pronto mil cuchillos, de pronto mil guadañas estallantes de luz, acompañadas de rayos, inmensos, capaces de cortar bosques enteros, se ponen a acuchillar el espacio de arriba abajo, a cortes gigantescos, a cortes milagrosamente rápidos, que yo debo acompañar, interiormente, dolorosamente, a la misma insoportable velocidad, a esas mismas alturas imposibles, e inmediatamente después en esas mismas

> profundidades abismales, en intervalos cada vez más excesivos, dislocantes, locos... ¿y cuándo se va a acabar esto... si es que va a acabarse jamás?

Ahora bien, sin exigir una búsqueda medianamente profunda, dejándose llevar por las evidencias más inmediatas, cualquiera puede notar en este fragmento los ecos de muchos poemas de Michaux. Su *de pronto* y sus *cuchillos* envían al «Canto de Muerte» («de pronto, pero de pronto, cuando yo respiraba al fin feliz, infinitos pequeños petardos en la atmósfera me dinamitaron y luego cuchillos de todas partes brotando me desgararon a cuchilladas»), sin olvidar «La noche de las desapariciones», donde un grupo de cuchillos brota de un árbol y apuñala el campo. La necesaria velocidad para acompañar al rayo está presente en «Más cambios todavía» (el relámpago es una de las metamorfosis del personaje), y esa queja final, ese anhelo de que termine la experiencia, de alcanzar el descanso, es una de las constantes de toda su obra poética.

No menos angustioso resulta *El infinito turbulento,* donde Michaux registra nuevos encuentros con la mescalina y, además, el haschich y el LSD. Ahora serán masas de música, oscilaciones imposibles del deseo al no deseo, colores invasores, trozos de papel amenazadores, aceleraciones, repeticiones, acentuaciones. Acaso se nota aquí más que nunca el carácter insatisfactorio de la reconstrucción de una experiencia incomunicable. Michaux acude con demasiada frecuencia a la super-adjetivación de vaguedades, lo que nos da «El Gran Torbellino», «la demencial infinitizadora», «lo demoníaco personal», etc. Las anécdotas se quedan más acá de una cabal posibilidad de asumirlas a partir exclusivamente de la lectura: el protagonista ve un vaso de agua, el movimiento en el vaso se vuelve un torbellino, le hace daño; hojeando una revista, los personajes de una foto lo miran demasiado, están demasiado presentes... En algunos momentos pienso que al lector le es difícil «creer» lo que cuenta el autor, pues las reacciones del protagonista son excesivas ante la banalidad del objeto que dispara la sensación. Claro que una buena parte de la literatura contemporánea está basada en la desmesurada angustia de personajes acosados por elementos aparentemente banales, de Kafka en adelante. Pero estas aventuras son o no convincentes por su realización escritural, por su verosimilitud en la narración. Y así como Gran Garabaña es un territorio perfectamente verosímil, las notas del Michaux drogado se nos quedan en poco, es decir, en demasiado, lo que para el caso es lo mismo.

Con *Paz en los rompimientos,* Michaux cambia la modalidad de la transcripción. La experiencia se dispone ahora en versos, un flujo de experiencias, cortadas por líneas de puntos:

nacen
nacen comienzos
demasiado
demasiado
demasiado rápido
que se repiten
e incesantemente repiten
que yo repito que «eso se repite»
y que yo repito que yo repito
que yo repito que «eso se repite»
eco del eco del eco jamás extinguido

demasiado
demasiado sacudido para decir
no puedo

presencias múltiples
enlaza... entrelaza... lo que entrelaza
el infinito es serpiente
sin embargo, el manto de luz, ahí,
casi... pronto

Así se responden, se corresponden esos grumos de visiones, de intuiciones, de sentido atisbado, dibujado y desdibujado en los grupos de versos que se siguen sin otra coherencia, sin otra lógica que la propia a la experiencia en cuestión, ya concentrándose, ya deshilvanándose. Por una vez en esta serie de libros, la vivencia es positiva, apaciguadora, reconciliadora: «al enjambre retorno / miles de alas de golondrinas tiemblan sobre mi vida»; «recibo las ondas que dan indiferencia / impura y precaria la pequeña vida se aleja de la Vida»; «surco / la forma rasgada de un ser inmenso / me acompaña y me es hermana / escucho los millares de hojas»; «pétalos abiertos / pétalos sin fin, perfumados del perfume de lo indecible / la flor de lo perpetuo»... Sin que falten momentos más difíciles, presencias hostiles, vaivenes amenazadores: «infinito / infinito que me trabaja el cuerpo / y ríe de mi finito», «espacio / que en encajes arrebatadoramente me horripila / me acribilla / y el espíritu me depila», «transporte / un alma inmensa quiere entrar en mi alma / islas incesantemente zozobran en mi océano»... Para alcanzar una mística pura, un abandono, una entrega: «purificado de las masas / purificado de las densidades / purificadas todas las relaciones en el espejo de los espejos / iluminado por lo que me oscurece / llevado por lo que me ahoga / yo soy río en el río que pasa», y sintiendo «un sufrimiento casi exquisito», sintiendo el frío del «cuerpo desertado», del «alma descargada de la carga de mí», sigue «la pendiente hacia lo alto», «la pendiente que aspira», «la maravillosamente simple indetenible ascensión».

Este es, sin duda, el texto más místico jamás entregado por Michaux. También una nueva realización de la escritura-experiencia. En otro sentido, sería el reverso de «El espacio de las sombras», aquel espeluznante relato de un alma en los infiernos, con cuyo lenguaje, con cuyo estilo, con cuya naturaleza incluso, tiene no poco que ver. Algo del conceptualismo, de la tendencia abstracta de un poema manifiesto, como *Movimientos,* pudiera hacerse notar también.

Cerrando la etapa alucinógena, *Las grandes pruebas del espíritu* es fundamentalmente una reflexión sobre todo el proceso, una especie de ensayo dedicado a las relaciones entre lenguaje y pensamiento, según ha podido entreverlas bajo las drogas. Así, escribe, de acuerdo a su experiencia de la mescalina:

> Es la *naturaleza* única del pensar, su vida aparte, su nacimiento súbito, su desencadenamiento, su independencia quienes lo mantienen a cien codos por encima del lenguaje, al que sólo se asocia poco, momentáneamente, provisionalmente, incómodamente. En el mejor de los casos, precediéndole, uniéndosele un instante para volver a adelantarse, haciendo veinte veces el camino, o cien veces, por delante, por el lado, volviendo para irse de nuevo más lejos, libre, nunca mucho tiempo mezclado a nada verbal o gestual o emocional, nunca verdaderamente hundido en o confundiéndose con eso. Nunca tampoco blando, tan incapaz de ser blando como la electricidad.
>
> El pensar... no tiene fluidez. Ninguna fluidez. Es la lengua la que la tiene, la que hace ese flujo, regular, cómodo, que se conoce y que se lee bajo el nombre de pensamiento, y del cual se toma conciencia así... muy inextamente.

Al contrario de la frase, caracterizada por la continuidad y la ligazón, «el pensamiento muestra una sorprendente y como eléctrica discontinuidad». Y al volver de la droga:

> Ve realizarse de nuevo ante sus ojos el viejo acoplamiento del pensamiento y la palabra. La palabra obliga al pensamiento a seguir su manso camino. La procesión de las palabras debe seguirla el pensamiento, meterse en el vestido de las palabras, fijarse, pensarse, moderarse en la inscripción de las palabras. Caída en la verbalización.

Esto, después de experimentar el pensamiento como partículas rapidísimas, bajo la acción de la droga, produce una tentación de mutismo. Pero también dentro del pensamiento mismo distingue Michaux un pensamiento social, comunicable sin perder demasiado, con velocidad «de peatón», e identificable al lenguaje, y otro pensamiento más profundo, sin palabras. Y señala:

> Peligro de la preferencia excesiva otorgada al pensamiento comunicable, mostrable, divisible, útil y valor de cambio, en detrimento del

pensamiento profundo y continuador en profundidad. Peligro de su demasiado constante socialización.

Peligro sobre todo del exceso de dominio, de la utilización demasiado grande del poder directivo del pensamiento que provoca la estupidez particular de los «grandes cerebros estudiosos», que no conocen más que el pensar dirigido (voluntario, objetivo, calculador) y el saber, descuidando el dejar la inteligencia en libertad y el permanecer en contacto con lo inconsciente, lo desconocido, el misterio.

Con esto puede resumirse la relación pensamiento-lenguaje y pensamiento social/lenguaje-pensamiento profundo, intuida por Michaux bajo la droga. Pero me interesa mucho más destacar lo siguiente: «La droga es más reveladora que creadora.» Efectivamente, y el contraste entre su obra anterior y el fruto de los alucinógenos lo prueba. Hay en este libro elementos para explicar lo que he señalado. Al no poder fijar las palabras, los movimientos, las presencias, dada la rapidez del pensamiento drogado; al no haber tiempo para integrar cada elemento en un contexto, estas visiones resultan más vagas que las producidas por la sola imaginación. Y, en suma, el mismo cuerpo escrito michauxiano, sufriendo los efectos de la droga, simplemente se expande como un globo demasiado inflado, en cuya superficie permanecen las letras o las imágenes que ya estaban ahí, pero que se deforman, pierden nitidez y, por tanto, eficacia expresiva.

XI

De la media docena de libros publicados por Michaux—sin contar las reediciones—una vez terminada la etapa alucinógena, quisiera detenerme en el que me parece el más significativo—además del ya comentado *Soñando a partir de pinturas enigmáticas*—. Se trata de *Moments* (1973). Aquí, el lenguaje-experiencia ocupa toda la obra, con ese tipo de escritura suelta, deshilvanada, llena de vacíos «narrativos», distribuida en versos en el centro de la página, y cuyo ritmo a veces se acelera, otras se remansa, utilizando frecuentes descomposiciones de palabras, balbuceos, quiebras de sentido. Lo introducido en *Movimientos* y desarrollado en *Paz en los rompimientos* confirma ser aquí toda una línea peculiar de escritura michauxiana, produciendo poemas que son un solo y largo texto, en principio, interminable: «Tiros / tiros en la cabeza / tiros que no se detienen. / Desmoronamiento / Afuera se hace demasiado fuerte / Un hombre de pie en un rincón del cuarto / bruscamente ahí / bruscamente desaparece / Sabotajes / innumerables pequeños sabotajes / La música que yo escucho / en vez de mí un extran-

jero / un hombre mil novecientos / la 'toma' mis oídos / ¿Dónde mi lugar? / A mi derecha, desde que me vuelvo / una ardilla / Muchedumbres alrededor / venidas para escuchar... / Agotamiento.» Una línea de puntos corta, voluntariamente, el flujo, indetenible, y aparece luego otro pedazo de experiencia, que puede llevar a cualquier parte, a todas partes, disparándose desde la luz o el ruido, desde la ventana, desde un perro que pasa, abandonándose en ondas, en ascensiones, en derramamientos. Michaux retoma en *Momentos* poemas anteriores, porque ya no hay en él anterior, ya no hay tiempo, ya no hay espacio: únicamente el desenrollarse del poema-serpiente, desenrollarse circular, sin principio ni fin en sí mismos, y el autor pide explícitamente—ya lo hacía en *Paz en los rompimientos*—no caer en la tentación de detenerse, de fijarse, de interferir en el flujo de las ondas. En el inmenso vacío del sentido quedan los ecos de las imágenes, que flotan, se encuentran, se constelan, se alejan, y la experiencia, hecha absoluto, escapa al texto, fuerza sus fronteras, resuena—o no—en el interior de cada uno. Meta suprema, y límite supremo, del lenguaje-experiencia.

Bibliografía de Henri Michaux

1922: Primeros textos en la revista *Le Disque Vert*, Bruselas.
1923: *Fables des origines*, Ed. du Disque Vert, Bruselas.
Les rêves et la jambe, Ed. Ça Ira, Amberes.
1927: *Qui je fus*, N.R.F. (Gallimard), París.
1929: *Ecuador*, N.R.F.
Mes propriétés, Ed. Fourcade.
1930: *Un certain plume*, Ed. du Carrefour.
1932: *Un barbare en Asie*, N.R.F.
1935: *La nuit remue*, N.R.F.
1936: *Voyage en Grande Garabagne*, N.R.F.
Entre centre et absence, Ed. H. Matarasso.
Sifflets dans le temple, Ed. G.L.M.
1938: *Plume* (precedido de *Lointain interieur)*, N.R.F.
1939: *Peintures*, Ed. G.L.M.
1941: *Au pays de la magie*, N.R.F.
1942: *Arbres des tropiques*, N.R.F.
1943: *Exorcismes*, Ed. R. Godet.
Tu vas être père (firmado Plume).

1944: *Labyrinthes,* Ed. R. Godet.
Le lobe des monstres, Ed. de l'Arbalète.
L'espace du dedans (antología), N.R.F.
1945: *Epreuves, exorcismes,* N.R.F.
Liberté d'action, Ed. Fontaine.
1946: *Apparitions,* Ed. du Point du Jour.
Peintures et dessins, Ed. du Point du Jour.
Ici, Podemma, Ed. Mermod.
1947: *Arriver à se reveiller,* Ed. L'air du Temps.
1948: *Ailleurs* (contiene *Voyage en Grande Garabagne, Au pays de la magie* y *Ici, Podemma),* N.R.F.
Meidosems, Ed. du Point du Jour.
Nous deux encore, Ed. J. Lambert et Cie.
1949: *Poesie pour pouvoir,* Ed. H. Drouin.
La vie dans les plis, N.R.F.
1950: *Passages,* N.R.F.
Mouvements, N.R.F.
Lecture.
1954: *Face aux verrous,* N.R.F.
1956: *Miserable miracle,* Ed. du Rocher, Mónaco.
1957: *L'infini turbulent,* Ed. Mercure de France.
1959: *Paix dans les brissements,* Ed. Flinker.
1961: *Connaissance par les gouffres,* N.R.F.
1962: *Vents et poussières,* Ed. Flinker.
1963: *Passages* (reedición), N.R.F.
1966: *Les grandes épreuves de l'esprit,* N.R.F.
1967: *L'espace du dedans* (reedición ampliada de la antología, ahora 1927-1959), N.R.F.
Face aux verrous (reedición), N.R.F.
La nuit remue (reedición, seguida de Mes propriétés), N.R.F.
Parcous, Ed. Le Point Cardinal.
1970: *Façons d'endormi, façons d'éveillé,* N.R.F.
1972: *En revant à partir de peintures énigmatiques,* Ed. Fata Morgana.
1973: *Moments,* N.R.F.
Face à ce qui se dérobe.
L'espace du dedans (reedición de la de 1967), N.R.F.

No es imposible que se me haya escapado alguno de los títulos de Michaux, así como me faltan un par de referencias editoriales. He debido establecer paso a paso esta bibliografía, aunque acaso ya existiera ínte-

gra en alguna parte. Mi pretensión de leer a Michaux «cuerpo a cuerpo», sin mediaciones críticas ajenas, me ha mantenido alejado de los estudios que se han hecho sobre él, exceptuando la biografía-antología de Bertelé, señalada en nota. Ignoro por igual las traducciones al español de Michaux, ya que lógicamente he preferido trabajar en francés, además de que al escribir el grueso de este trabajo entre 1972 y 1974, me encontraba en Bruselas, sin tener a mano publicaciones en español. Lo he completado y corregido mucho más tarde, en septiembre de 1977, en Caracas.

JULIO E. MIRANDA

Avenida Universitaria, esq. a Codazzi,
Edificio Llacco. Apto. 23-A, Los Chaguaramos
CARACAS-104 (Venezuela)

LA PROBLEMATICA DE LA EXISTENCIA EN LA NOVELA CHILENA DE LA GENERACION DE 1950

La generación de 1950 surge en Chile durante un período de crisis incipiente que afecta las estructuras económicas, políticas y sociales. Hacia 1950, el país había pasado por una década de Gobiernos ineficaces que no habían realizado los cambios necesarios para modificar organizaciones ya caducas. El Gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958) sólo logra empeorar la situación. La falta de divisas, la creciente inflación y el descontento de la clase asalariada son factores que en la década de los sesenta contribuyen a que la mayoría de los chilenos desee un cambio [1].

Dentro de este período en el cual se gesta una crisis, aparece un grupo de jóvenes escritores que contemplan la situación nacional con cierto desencanto. Entre los rasgos comunes de esta nueva promoción que estableció contactos personales se distinguen: una edad similar, su procedencia burguesa y una formación universitaria. Es aún más importante notar que el momento histórico y la singular aprehensión de éste genera una concepción del Hombre, la literatura y la sociedad que los une [2].

La posición de la generación de 1950 claramente contrasta con aquella observada en la generación de 1938 que surgió entre los años cercanos al Gobierno izquierdista de Pedro Aguirre Cerda. Los escritores del 38 veían en el sistema socialista una salvación para la clase desposeída. Concebían al obrero como un ser heroico y digno que merecía conmiseración por sus sufrimientos y admiración por su fortaleza para soportar las in-

---

[1] Es significativo notar que, a partir de 1958, se advierte un aumento progresivo en las filas de los partidos políticos de izquierda (FRAP y Democracia Cristiana). Resulta interesante también mencionar que en un estudio sociológico realizado por Joseph H. Fichter se observó que, hacia 1959, un alto porcentaje de chilenos católicos esperaba un cambio pacífico o violento en los próximos cinco años. (Ver el libro de FICHTER titulado *Cambio social en Chile: Un estudio de actitudes*. Santiago, Chile: Universidad Católica, 1962.)

[2] Para más detalles sobre la Generación de 1950 y sus características distintivas se pueden consultar: «La nueva literatura chilena» *(Cuadernos Americanos,* año XXI, CXXIII, 1962, 229-256), de ENRIQUE LAFOURCADE. Este mismo autor tiene una interesante introducción a su *Antología del nuevo cuento chileno* (Santiago, Chile: Editorial Zig Zag, 1954). Otros estudios importantes son: «La prosa chilena de medio siglo», de MARIO FERRERO *(Atenea,* año XXXVI, tomo CXXXV, núm. 385, julio-septiembre 1959, 97-124; *Atenea,* año XXXVI, tomo CXXXV, núm. 386, octubre-diciembre 1959, 137-153). «La novela chilena actual: Tendencias y generaciones», de CEDOMIL GOIC *(Anales de la Universidad de Chile,* año CXVIII, núm. 119, 1960, 250-258). «Novelistas de hoy», de HERNÁN POBLETE VARAS *(Atenea,* año XXXVII, tomo CXXXIX, núm. 389, julio-septiembre 1960, 169-181).

justicias sociales. La literatura tenía una clara función social: hacer consciente al proletariado de su situación y darle a conocer la alternativa socialista. Por haber formado parte de un estrato social inferior, escritores como Carlos Sepúlveda Leyton y Nicomedes Guzmán incorporan en la novela un espacio típico en el cual predominan la pobreza y la injusticia que vejan toda dignidad humana.

Esta concepción de la literatura como expresión social de clase contrasta con el escepticismo político de la generación de 1950. Los componentes de la nueva promoción asumen una actitud de desengaño e impotencia frente a la realidad nacional y los conceptos tradicionales de «patria», «democracia» y «honor» pierden todo su significado [3]. Por otra parte, la desesperanza del período de posguerra y la destrucción provocada por el poder atómico niegan la posibilidad de un optimismo hacia la situación internacional.

Debido a su falta de fe en una ideología política, estos jóvenes rechazan el compromiso social y abogan por una literatura individualista, sin un mensaje confesional que les parece servil [4]. El escritor se concibe, entonces, como un artista que elige una serie de temas, situaciones y personajes que reflejan la circunstancia histórica más allá de una idea política determinada.

Conscientes de las limitaciones de la literatura criollista, los escritores de la nueva generación proponen traspasar las parcelaciones geográficas en pos de la representación del hombre chileno universal. Rechazan el medio geográfico como modelador del carácter y de los conflictos interiores del hombre y abogan por una visión profunda que refleje los aspectos trascendentales del chileno. Alfonso Echeverría destaca la superficialidad de los contenidos criollistas al afirmar: «Queremos cultivar, queremos defender nuestra singularidad. Es lo más auténtico, es lo más profundo que poseemos. Pero no creemos que ella esté confinada a los límites estrechos de dialectos y costumbres. Tiene caracteres que rebasan esos límites. Frente a la soledad del habitante de América, frente a la

[3] En el Encuentro de Escritores que se llevó a cabo en Concepción en 1958, Claudio Giacondi definió la postura de la generación al decir: «No aceptábamos la vida tal como se presentaba; queríamos mejorarla, transformarla, pero sólo ofrecíamos los problemas, no la solución... Todo nos parecía corrupto, sospechoso, desagradable, feo. Como individuos éramos típicos *outsider*... En lo político—qué duda cabe—éramos radicalmente escépticos: no creíamos en partidos ni ideologías; conceptos como "democracia", "patria", "honor" no eran para nosotros sino palabras huecas que, a modo de un vocabulario enfermo, habían perdido su tono en un mundo en que—al decir de Pierre Mabille—hasta Dios era metido en el redondel de aventuras dudosas» («Una experiencia literaria», *Atenea*, año XXXV, tomo CXXXI, núms. 380-381, abril-septiembre 1958, 283).

[4] En esta misma ocasión, Armando Cassígoli afirmaba: «... la libertad es el gran acicate de la literatura. Esto no quiere decir que el escritor no acepte un compromiso con su época y con su pueblo. La gran literatura ha sido siempre y será una literatura comprometida, no con el contingente y circunstancial compromiso confesional o consignista, sino que con su realidad social e histórica, con las aspiraciones más altas de su clase y de su país, con los más altos valores espirituales de que el Hombre dispone. El compromiso de cada escritor con su sociedad y con su tiempo no significa sumisión o acatamiento de prejuicios ideológicos; por el contrario, su misión es la de abolir el prejuicio y la consigna reemplazándolos por el valor correspondiente» («Literatura y responsabilidad», *Atenea*, 62, 63).

magnitud de su residencia terrestre, el costumbrismo resulta chato y perisférico» [5].

El escepticismo político, la concepción de una literatura individualista que refleje el momento histórico más allá de una ideología determinada y el interés por representar los conflictos universales del hombre chileno dan origen a una novela que claramente se distingue de sus predecesoras. El aspecto más distintivo de esta nueva novela es, sin lugar a dudas, la incorporación de temas de carácter trascendental que se relacionan con la posición del Hombre frente a su existencia. En el presente trabajo nos proponemos comentar un grupo de novelas creadas por los escritores de la generación de 1950 con el propósito de destacar esta dimensión metafísica que las caracteriza e individualiza.

En los albores de la década de 1950 se publican dos obras de jóvenes escritores que sirven de preámbulo a este cambio: *El libro de Kareen* (1950), de Enrique Lafourcade, y *Un retrato de David* (1951), de Mario Espinosa. En ambas novelas se observa un proceso de interiorización que explora conflictos distantes a la circunstancia geográfica o social. Se da, más bien, una preocupación por problemas de carácter filosófico y trascendental que colocan al Hombre en el plano de la realidad esencial o metafísica. Las técnicas narrativas que plasman esta concepción del Hombre constituyen un intento de superar los modos criollistas tradicionales.

En 1951 aparece *Hijo de ladrón,* de Manuel Rojas. Este escritor de la vieja promoción de los años veinte, modifica su formato artístico, motivado por una visión del mundo que corresponde a las preocupaciones de una nueva época. Influido por las experimentaciones formales de los escritores extranjeros, especialmente los norteamericanos, Rojas revitaliza los viejos modelos e incorpora en su novela un elemento trascendental que responde a la vigente preocupación por la problemática del Hombre y su existencia [6].

La característica más notable de *Hijo de ladrón* yace en el contenido filosófico y en la elaboración o *sujet* de una fábula que plantea una posición determinada hacia la existencia del Hombre en la sociedad. Dentro de esta elaboración se destacan los diferentes niveles temporales de la narración y el modo narrativo. Aniceto, narrador adulto, nos introduce a un momento crucial en la vida de Aniceto-protagonista, joven de diecisiete años que ha emigrado a Chile desde la Argentina después de

---

[5] ALFONSO ECHEVERRÍA: «Dilema entre la libertad y la mediocridad en la literatura chilena actual», *Atenea*, 277.

[6] La labor renovadora de MANUEL ROJAS y el impacto de *Hijo de ladrón* en la nueva generación son aspectos que FERNANDO ALEGRÍA ha señalado acertadamente en su ensayo: «Nuevos prosistas chilenos (Notas para integrar las generaciones del 40 y del 50)», *Asomante*, vol. 16 (1961), 20-26.

la muerte de su madre. Este momento, centrado en la salida de la cárcel, constituye un presente que deja fluir asociaciones hacia el pasado, las cuales nos permiten conocer retazos no cronológicamente ordenados de la existencia del protagonista.

El abandonar la cárcel no sólo marca el principio de cada una de las tres partes de la novela, que luego fluctúan entre un aquí y un allá, sino que también subraya, por medio de la reiteración, la situación cerrada en la que se encuentra Aniceto. Por carecer de un certificado de nacimiento que atestigüe que existe, Aniceto no pudo embarcarse con su amigo y ha debido permanecer solo y sin saber qué hacer en un lugar que desconoce. En su incansable vagar por la ciudad se ve envuelto en una demostración política y es apresado por la policía. Al salir de la cárcel, la pregunta vital «¿Qué hacer y adónde ir?» no tiene respuesta para este joven, quien, por no poseer papeles de identificación, se ha convertido en un ente invisible para la sociedad.

En esta sociedad burocrática que elimina todo acto de libertad individual, la existencia del Hombre, el nacer y el morir, se anulan si un funcionario no lo evidencia en un certificado que cataloga y clasifica a todos los seres humanos. El certificado, que funciona como un *leit-motiv* simbolizador de la realidad existencial del protagonista, contrasta con los motivos del mar, el viento y el cielo, que connotan espacios abiertos, naturales y libres [7]. Significativamente, el encuentro con Cristián y El Filósofo, vagabundos que ofrecerán al protagonista una salida para su existencia, se realiza a orillas del mar.

El elemento trascendental que da unidad a la obra ofrece dos planteamientos complementarios a la posición del protagonista frente a su existencia y frente a la sociedad. Las experiencias del joven adolescente constituyen un proceso de formación que se realiza a base de sufrimientos o «cuotas» que el Hombre debe pagar en la vida. El dolor, único precio de la existencia, marca así diferentes etapas en la trayectoria de Aniceto, quien al recordar la primera vez que estuvo en la cárcel dice: «Era necesario pagar las cuotas, de a poco, claro está, ya que nadie puede pagarlas de un golpe, salvo que muera; la primera fue aquélla; la segunda, la muerte de mi madre, la tercera, la detención y condena de mi padre, ésta era la cuarta, si mi memoria no me era infiel» [8].

Como comentábamos anteriormente, la situación cerrada en la que se encuentra el protagonista se debe a regulaciones y requisitos exigidos

---

[7] Zunilda Gertel, en su excelente ensayo sobre esta novela, hace un detallado análisis del *leit-motiv* del certificado de nacimiento («Función estructural del *leit-motiv* en *Hijo de ladrón*», *Revista Hispánica Moderna,* vol. 35 [1969], 363-369). Por otra parte, Cedomil Goic, en su completo estudio, destaca la importancia de los motivos del mar, el aire y el cielo (*La novela chilena,* Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1968, págs. 124-143).

[8] Manuel Rojas: *Hijo de ladrón,* Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1962, págs. 97-98.

por la sociedad. En esta sociedad formada por policías, secretarios, inspectores y guardias existe oculto un grupo de hombres que se rebela silenciosamente contra las estructuras vigentes. Los vagabundos y anarquistas que conoce Aniceto y especialmente su padre, famoso ladrón de joyas, se niegan a que su destino sea regido por las leyes. Contrariamente a la imagen creada por la sociedad que los ha catalogado como inservibles o inmorales, todos estos individuos se caracterizan en la novela como seres admirables. En todas las historias intercaladas que refuerzan este submundo al margen del sistema social establecido se destacan la amistad y la camaradería.

Simbólicamente, la novela culmina en el momento en el cual Aniceto ha logrado descubrir, gracias a El Filósofo, su verdadera posición en el mundo. Ignorando toda regulación, Aniceto no trabajará como obrero, un número más en el engranaje social capitalista, sino que conservará su libertad individual realizando pequeños oficios. Y en esta nueva existencia, la amistad y la fraternidad contribuirán a una plenitud antes desconocida.

La importancia de *Hijo de ladrón* radica, sin duda, en el énfasis dado a la problemática del Hombre frente a su existencia y frente a la sociedad, preocupación que adquiere inusitado vigor durante la década de los años cincuenta en Chile y en el resto del continente hispanoamericano. No es de extrañar entonces que esta novela marque sólo el comienzo de una modalidad que encontrará profusa expresión entre los escritores jóvenes de la época.

En 1952, Enrique Lafourcade publica *Pena de muerte,* obra que presenta la angustia de una existencia no plena. Como comenta Benjamín Subercaseaux en su prólogo a la segunda edición de la novela, su mérito se encuentra en la incorporación de un tema que responde a una preocupación filosófica latente y palpitante en el mundo occidental contemporáneo. La búsqueda del ser auténtico y la confrontación del Hombre con su propio ser, conceptos extensamente difundidos por Jean-Paul Sartre, configuran el elemento totalizador de esta novela.

Aurelio de Arze, artista de cepa aristocrática que bordea los cuarenta y cinco años, se encuentra de vacaciones en un alejado balneario en compañía de dos jóvenes discípulos. En esta circunstancia intrascendente y cotidiana se desarrolla la crisis del protagonista, quien ha llegado a un punto de su existencia en el cual ya no puede eludir la confrontación con su propio yo. Y en esta búsqueda del ser está condenado a un rotundo fracaso, en parte por la imposibilidad de ser libre y también porque su existencia pasada careció de autenticidad. Aunque consciente de que una existencia libre exige una elección, Aurelio no logra penetrar en la esencia de un yo que lo distinga de los demás. Este vano anhelo marca una

desintegración progresiva en el protagonista, que culmina en dos intentos frustrados de suicidio. El último capítulo de la novela, irónicamente títulado «El alba», no implica el comienzo de una nueva existencia, sino más bien la terrible convicción de la impotencia total y de la absoluta desesperanza.

En 1956 se publican dos novelas que exploran otros temas de carácter trascendental y filosófico: *Cárcel de mujeres,* de María Carolina Geel, y *Daniel y los leones dorados,* de José Manuel Vergara. Si bien María Carolina Geel pertenece a una generación anterior, su novela merece mencionarse por presentar una exploración introspectiva de la existencia. Un incidente de tipo autobiográfico motiva a la autora a verter sus vivencias e inquietudes durante su estancia en la cárcel. En la primera parte de la obra se observa un énfasis en el mundo circundante, y este microcosmos de la cárcel gradualmente da paso a una búsqueda interior. La protagonista autoanaliza su visión de la vida, su posición o lugar en el mundo y, sobre todo, aquella fuerza desconocida que la condujo a asesinar a quien amaba. Su autoanálisis culmina con la comprensión iutuitiva de este acto que en sí no parece tener explicación.

Daniel y los leones dorados (1956), de José Manuel Vergara, se distingue por su planteamiento de raíces cristianas, en el cual se concibe al ser humano con la posibilidad de salvación por medio de la fe [9]. Esta visión de la existencia se enmarca dentro de una trama de tipo amoroso, subordinada a ella.

En esta obra, cuyo espacio se ubica en Inglaterra y España, vemos la trayectoria de dos personajes que han sido unidos por una fuerte atracción sexual. Helen, actriz y bailarina que vive envuelta en los espejismos de una vida superficial, se encuentra con Bob Curtis, ex piloto de la segunda guerra mundial, y ambos establecen una relación amorosa carente de toda base espiritual.

La incomunicación entre los dos amantes se produce como resultado del confrontamiento entre dos modos de existir muy diferentes. Helen, que se desenvuelve en el ambiente superficial de artistas y modelos de la gran metrópoli londinense, ha convertido su vida en una serie de actos en los cuales predomina un toque cinematográfico. Esta actitud superficial y evasiva ante la realidad contrasta con aquella observada en Bob. El protagonista, después de presenciar la farsa de la guerra, ha perdido todos aquellos valores que lo encaminaron a luchar y, para él, ya no existe la convicción de la libertad, ni de la democracia, ni de la religión. En este

[9] José Manuel Vergara, escritor católico, ha especificado este aspecto de su visión de la existencia al decir: «... a mi modo de ver, este esfuerzo por salvar del mal y este esfuerzo por salvarse del mal constituye la cuerda floja, donde cada ser humano ejecuta el más importante y el más dramático baile de su existencia» (*Atenea,* año XXXV, tomo CXXXI, núms. 380-381 [abril-septiembre 1958], 133).

mundo que concibe como un tinglado de mentiras trata desesperadamente de verificar la Verdad sobre la existencia de Dios.

Esta búsqueda religiosa, que constituye la verdadera trama de la novela, está sustentada por varios elementos bíblicos que delinean una estructura exterior peculiar y que anticipan la configuración de cada etapa en el proceso de adquisición de la fe. Los títulos de las cinco partes en que está dividida la obra señalan la trayectoria de Jesucristo: Anunciación, Encarnación, Pasión, Muerte y Resurrección. Estos diferentes eventos bíblicos corresponden en un plano concreto a la trayectoria de Daniel, hijo engendrado por Helen y Bob. En la primera parte o Anunciación, Helen decide tener un hijo para retener a Bob; en la siguiente sección se produce la fecundación o encarnación, que trae consigo el sufrimiento y la duda con respecto al hijo (Pasión). Posteriormente, Helen viaja a Londres para motivarse un aborto, intención que luego rechaza al darse cuenta que el dar a luz constituirá el primer acto auténtico de una nueva existencia (Resurrección). El nacimiento de Daniel, como la llegada del Redentor, produce en este caso la salvación de Bob, quien adquiere una fe que antes le estuvo vedada.

Esta división, que ubica cada parte de la novela dentro de un contexto mítico más amplio, motiva una serie de connotaciones que enriquecen su contenido y producen en el lector una carga emocional de carácter ancestral. La particularidad de la situación y de los contenidos planteados en la novela se generalizan al sustentarse en el mito que le da un valor de objetividad y colectividad. Por otra parte, la contemporaneidad da paso a un fenómeno de reminiscencia, en el cual un pasado remoto llega a identificarse con un eterno presente [10].

Los epígrafes bíblicos que encabezan cada sección provienen del libro de Daniel (Antiguo Testamento) y prefiguran las etapas experimentadas por Bob en su proceso de búsqueda. A la primera parte le precede la cita bíblica qua alude al momento en el cual Daniel es arrojado al foso de los leones. La figura del rey Darío indudablemente representa la ausencia de Dios en el protagonista; por otra parte, los leones del foso que amenazan destruir a Daniel simbolizan el Mal, fuerza que Bob busca desesperadamente [11].

La actitud dubitativa del rey, que no sabe si el Dios de Daniel ha logrado salvarlo de los leones, se objetiviza en la segunda sección de la

---

[10] Furio Jessi explica muy bien este fenómeno al afirmar: «La génesis de la realidad lingüística determinada por el flujo mítico está caracterizada por un fenómeno de reminiscencia y, consiguientemente, de relación con el pasado, puesto que el flujo del mito constituye el aflorar de un pasado tan remoto como para poder ser identificado con un eterno presente, y determinada también el aflorar de imágenes elegidas entre las que constituyen el pasado latente en la psique» (*Literatura y mito*, Barcelona: Barral Editores, 1972, pág. 39).

[11] El león, figura de ricas y variadas connotaciones simbólicas, representa en la liturgia cristiana dos fuerzas contrarias y simultáneas. Por una parte, refleja la figura de Cristo y a la vez es referente simbólico del Demonio (STEPHEN BRIDGES: *Simbolism in Liturgical Art*, 58-61).

novela a través de la duda de Bob, quien no sólo se debate entre el Bien y el Mal, sino que también se siente dominado por una terrible incógnita acerca de la existencia de Jesucristo. Su incapacidad para lograr la fe en el Redentor y el consecuente sufrimiento se representa en el nivel mítico con la agonía de Darío, que no le permite dormir. Le sigue a esta etapa de sufrimiento el encarcelamiento voluntario de Bob, quien parece haber desistido para siempre en su búsqueda de Jesucristo. Impotencia que se hace aún mayor después de haber condenado a Daniel a no nacer. La absoluta desesperanza, este punto en el cual Bob parece vedado de toda posibilidad de salvación, se anticipa con el momento bíblico en el cual se sella herméticamente el foso de Daniel para que su situación no pueda mudar. En esta cuarta sección es interesante notar que se introducen dos elementos simbólicos de carácter religioso que anticipan la unión con Dios. El encierro de Bob en la torre oscura del castillo español sugiere una elevación espiritual hacia Dios que el protagonista logrará a través del nacimiento de Daniel en la sección final [12].

La adquisición de la fe se subraya en esta parte final con un epígrafe y un epílogo bíblicos. El epígrafe corresponde al momento en el cual Daniel sale sano y salvo del foso de los leones gracias al milagro realizado por la bondad y justicia divinas. Y la salvación del profeta Daniel encuentra su duplicado o imagen en el nacimiento del hijo de Bob, que ha escapado a la muerte antes de nacer. Este niño, en cuyos ojos se vislumbrará la presencia de Dios, abre las puertas a Bob a una existencia nueva, a una existencia en la cual predominará la fe y la esperanza.

Significativamente, el epílogo bíblico transcribe la proclamación de Darío, en la cual se da a conocer al reino la existencia eterna de Dios y su poder para salvar a los hombres. Así, la salvación de Bob, hombre del siglo XX, constituye un testimonio más de la omnipotencia divina. De la misma manera como Jesucristo en su advenimiento a la tierra salvó a la Humanidad, la llegada del niño Daniel implica la salvación para Bob, quien, como el rey Darío, necesita de una evidencia concreta para alcanzar la fe.

En *Cuatro estaciones* (1958), José Manuel Vergara elige a un protagonista adolescente para presentar otra dimensión de la problemática de la existencia. El joven Lorenzo, junto con dejar atrás la inocencia de la niñez, comienza a experimentar una serie de cambios que lo incitan a cuestionar un mundo hasta ahora sólido y seguro. Toma conciencia de la incomunicación con los otros y, en su soledad, se da cuenta que es imperativo descubrir una identidad auténtica. Inicia así la dolorosa búsque-

[12] Para más detalles sobre la connotación religiosa simbólica de oscuridad y torre se puede consultar el libro de JUAN-EDUARDO CIRLOT *Diccionario de símbolos tradicionales* (Barcelona: Editorial Labor, 1969, págs. 356 y 457-458).

da de su propio ser, proceso en el cual explora diferentes alternativas que lo podrían conducir a la realización de su meta.

El dolor y sufrimiento que experimenta el joven se sugiere, en la novela, por medio del símbolo cristiano del Camino al Calvario y las Estaciones de la Cruz. Las cuatro partes o «estaciones» en que está dividida la novela marcan las diferentes etapas en el proceso interior del protagonista. La primera estación o «Manantial» alude al nacimiento de la duda y de la angustia. «Pantano» cubre las experiencias de Lorenzo en un colegio inglés donde lleva una existencia inauténtica, amparada en la mentira y en el engaño. «Río» corresponde a la etapa en la cual el joven descubre la verdad como único camino posible y, en la sección titulada «Mar», Lorenzo encuentra una realización para su propio ser en la autenticidad y el amor.

Resulta interesante notar que estas cuatro estaciones tienen el agua como elemento común y unificador. La connotación del agua como muerte y renacimiento, como la anulación de un estado que da paso a la purificación y a una vida nueva, tiene gran importancia dentro de la tradición cristiana. El sacramento del Bautismo simboliza precisamente la limpieza del pecado y el surgimiento de una vida espiritual luminosa [13]. Dentro del contexto de la novela, este símbolo cristiano se adapta a una visión de la existencia: Lorenzo, una vez que toma consciencia de su ser, debe anular todo aquello que no es auténtico para lograr, con sufrimiento, la adquisición de una vida limpia de engaños y de falsedades.

Si consideramos el contenido filosófico de las novelas comentadas hasta ahora, podemos concluir que cada obra da una perspectiva diferente en cuanto a la existencia del Hombre y sus posibilidades de plenitud. En 1957, Alfonso Echeverría publica *La vacilación del tiempo,* que ofrece una visión aún distinta, pues en esta novela la identidad del ser sólo se logra una vez que se trasciende la fugacidad del presente histórico para volver a los orígenes de un pasado permanente, que tiene sus raíces en la tradición cristiana.

Este concepto de la identidad se elabora en la novela a partir de dos protagonistas que contrastan en cuanto al modo de existir, pero que finalmente se asemejan por lograr la realización de una verdadera identidad. Ricardo, hombre inseguro que ha estado siempre aguardando su destino sin enfrentarse a él, debe cumplir con un encargo que le ha dejado su amigo Joaquín antes de morir. Esta misión consiste en hilvanar e interpretar lo que Joaquín ha dejado escrito, completando lo fragmentario hasta hacerlo coherente. La labor creadora que Ricardo debe em-

---

[13] Para mayor información sobre las connotaciones simbólicas cristianas sobre agua se puede consultar el *Diccionario de símbolos* de JUAN EDUARDO CIRLOT (págs. 62-64) o *Signs and Symbols in Christian Art* de GEORGE FERGUSON (Oxford: Oxford University Press, 1971, pág. 45).

prender implica abandonar una existencia oscura y vacía para volcarse en la existencia realizada de Joaquín. El dar forma al testimonio de la vida de su amigo, el adentrarse en el proceso creativo, constituye el segundo paso hacia la meta de la identidad.

Al enfrentarse con las notas de su amigo, la mayoría de las cuales no son más que «un mosaico de apuntes disgregados, sin ilación consecutiva» [14], Ricardo pronto comprende que ordenar todo aquello exigirá un esfuerzo de asimilación y de reinvención que significa abandonar su propia identidad para sumergirse en la de su amigo, que permanece viva en la creación. Por esta razón, Ricardo se autodespoja de su ser antes de penetrar en los escritos de su amigo.

La obra de Joaquín, que cubre la trayectoria total de su vida, sólo contiene una parte escrita en forma más o menos continuada y legible y que corresponde a sus dos años de estancia en los Estados Unidos. En la segunda parte de la novela se transcriben estas experiencias y, a medida que van perdiendo coherencia e ilación, se hace más patente el trabajo de creación retrospectiva realizado por Ricardo, quien va añadiendo y elaborando en los apuntes de su amigo. En este trabajo coordinado se combinan las posiciones o perspectivas de tres diferentes narradores: Joaquín, que entrega sus experiencias en primera persona; Ricardo, que elabora sobre los eventos omitidos en tercera persona, y un narrador omnisciente, que fija su mirada en Ricardo y su proceso de reelaboración.

La inclusión de esta segunda parte, que constituye en sí una novela, produce un fenómeno de duplicación interior que da a la obra una estructura de novela dentro de una novela [15]. Desde el punto de vista formal, esta segunda parte constituye el núcleo de la obra, que está enmarcado por los cambios interiores experimentados por Ricardo. Simultáneamente, los contenidos de este núcleo establecen paralelismos y prefiguran, a modo de reflejo, las etapas que también se llevarán a cabo en Ricardo durante su proceso de adquisición de una verdadera identidad.

Comienza la narración de Joaquín en el momento en que abandona su hogar para viajar a USA, y este viaje o separación física de un lugar marca el comienzo de un proceso de toma de conciencia del no-ser y de autodespojo de la antigua identidad. Dentro de este proceso se distinguen tres aspectos significativose. El primero de ellos corresponde al valor que involucra el esfuerzo creativo como reafirmación de la existencia a través de un acto liberador. Joaquín comienza su narración explicando que cuando su libro comenzó a gestarse en su inconsciente, él sintió que esta obra

---

[14] ALFONSO ECHEVERRÍA: *La vacilación del tiempo,* Santiago, Chile: Talleres del Servicio Nacional de Salud, 1957, pág. 8.

[15] Este tipo de estructura ha sido estudiado, por ejemplo, en el ensayo «Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel» de LEÓN LIVINGSTONE (*PMLA,* LXXIII [septiembre 1958], 393-406).

concebida, pero aún sin forma, anulaba su libertad. Nos explica su objetivo diciendo: «Emprendo, pues, la tarea de escribirlo. La tarea, tantas veces postergada, de apartar su existencia de la mía, para ser ambos libres. Es un deseo que apenas me he atrevido a formular. Sé, sin embargo, que no de otra manera podré desprenderme de su persistencia» (p. 67).

Una vez hecha la decisión de crear, veremos a Joaquín en su lucha por expresar sus vivencias, tarea que al ser continuada por Ricardo, lo hará compartir todos los esfuerzos que implica el acto creativo.

Otro aspecto que se destaca en la trayectoria de Joaquín es la anulación consciente de una antigua identidad que en sí no posee características auténticas. La verdadera identidad implica no sólo una toma de conciencia del no-ser, sino también un largo esfuerzo de búsqueda y de constatación. Joaquín aniquila y olvida su pasado despojándose de entidades hasta entonces fijas y seguras, como la familia y la patria. Se produce así un fenómeno de morir-renacer que Joaquín describe de la siguiente manera:

> ¿Qué es este día en que he despertado? ¿Qué ha ocurrido entonces? Miro mis brazos nuevos, cubiertos de largos pelos aceitosos y negros. Miro el zigzag de mis dedos. Miro los objetos que hay en la pieza. ¿A quién estoy reemplazando? ¿Quién es aquel que desapareció de pronto? ¿Sin morir, sin dejar cadáver?
>
> Me parece que nunca, hasta ahora, había tenido ocasión de *mirar*. Fue necesario que él pereciera para poder asomarme, verlo todo. Ahora comprendo lo que significa salir al exterior... Hay un aire polar. Hay colores muy puros y limpios. Hay telas de arañas, que bajan y suben. Y automóviles relumbrantes. Y gritos (pág. 128).

En esta nueva existencia, Joaquín comienza a contemplar su realidad circundante con una nueva mirada, en la cual los nombres ya no son importantes, pues lo que realmente permanece es la esencia de las cosas. Y a través de la materia, el protagonista se va definiendo y reconociendo, como vemos en el pasaje a continuación: «Vivo por completo ajeno a lo que ofrece el recuerdo. Pero entonces los elementos que acaso me son necesarios y vitales reaparecen encarnados en otras materias más cercanas. Voy admitiendo en mi soledad, sin advertirlo, relaciones nuevas con la realidad. Y vengo a observar su importancia cuando ya la relación está consagrada. Así con la escuela roja. La veo amanecer en las mañanas y atardecer en las tardes. Y noto que su vida ha dejado de ser neutra, que gracias a ella me defino, me reconozco» (págs. 148-149).

Es precisamente la materia la que lo encamina hacia la culminación del largo proceso de búsqueda del propio ser. Las cosas en su permanencia inmutable, lo transportan hacia el pasado y lo llevan a descubrir una

semejanza esencial entre el pasado y el presente. Por esto, la maestranza, en la cual trabaja, de pronto se asemeja a los viejos castillos medievales, pues allí, como acá, la existencia del Hombre ha estado teñida de sufrimientos, esperanzas, heroísmos y bajezas. Al contemplar el baile de unas jóvenes en celebración de la primavera, las amarras de la Historia se sueltan y este acto evoca el mundo pastoril. El protagonista comienza así a experimentar una vivencia diferente con respecto al tiempo que ahora ya no se concibe como una línea dividida por límites cronológicos. Nos define su nueva sensación del tiempo de la siguiente manera:

> Las palabras que en esa ocasión afloraron a mi mente fueron: «La vacilación del tiempo». No sabía bien lo que querían decir. Pero algo me hacía pensar que el tiempo estaba, esa noche, vacilando. Todo—es cierto—se extinguía. Los dibujos de las piernas y brazos se esfumaban, al igual que la música, en el momento mismo de ser realizados. Cada instante moría al nacer. Pero esa misma transitoriedad parecía gozar de un aire inmóvil. Las rosas que advertí al venir, por el camino oscuro, eran, al igual que los vestidos, al igual que los gestos y las notas, de una tal brevedad de duración que el tiempo mismo parecía ausentarse para volver, indeciso, sin saber qué hacer, dejando que la noche pareciera desprovista de tiempo. No, por cierto, petrificada, pues perdería todo valor, sino conservando su calidad temblorosamente efímera (pág. 160).

Este tiempo vacilante, cuya esencia se encuentra en la transitoriedad, simbolizada por la rosa y la música efímeras, tiene, sin embargo, una cualidad invariable. La permanencia se logra, por una parte, en la esencia inmutable del Hombre, que traspasa los límites físicos y cronológicos. Por esta razón, la nueva experiencia del tiempo en Joaquín implica una uniformidad lograda por la actividad humana. Así, la moderna lechera norteamericana le evoca simultáneamente una guerra, un incendio, cualquier conmoción. Y una vez alcanzada la experiencia de la invariabilidad ontológica, Joaquín descubre en Jesucristo, redentor de la Humanidad, el tiempo uniforme y único. El huerto que contempla en su viaje es también el huerto de su niñez y aquel Huerto de los Olivos donde Jesucristo sufrió su soledad por la salvación del Hombre. El protagonista ya no vive en el tiempo lineal que avanza implacablemente, sino que se desenvuelve en un presente eterno y permanente, en el cual Jesucristo nos redime del paso inmediato del tiempo para conducirnos hacia Dios. El tiempo que fluye y se diluye, el *nunc fluens,* se elimina totalmente y ahora Joaquín se encuentra en el tiempo permanente, *en el nunc stans* [16]. La narración de Joaquín culmina en este punto, en el cual el protagonista ha trascen-

[16] Para mayores detalles sobre los fundamentos de este concepto cristiano se puede consultar el libro de ALAN W. WATTS titulado *Myth and Ritual in Christianity* (Boston: Beacon Press, 1968, páginas 130-134).

dido los límites del tiempo lineal y llega así al descubrimiento de la unidad de su ser.

Al comentar sobre la estructura de la obra, configurada como una novela dentro de una novela, aseverábamos que la narración de Joaquín funcionaba como un núcleo que reflejaba y anticipaba los cambios sufridos por Ricardo, en su proceso de adquisición de la verdadera identidad. En la tercera parte de la novela, este fenómeno se hace evidente. Ricardo, en su esfuerzo creativo por completar la obra de Joaquín, abandona totalmente su antigua identidad y se vuelca en la existencia viva y palpitante de su amigo. Se identifica así con Joaquín: con sus sensaciones, con sus vivencias y hasta con aquellos lugares físicos que provocaron una reacción determinada. A través de un narrador omnisciente, somos testigos de su proceso de recreación elaborada a partir de las notas de Joaquín, que funcionan como intercalaciones.

Sin embargo, en esta parte final de la novela las experiencias de Joaquín son sólo importantes en cuanto a los cambios que experimenta Ricardo. La creación pronto se transforma, como en el caso de Joaquín, en un acto insuficiente que no logra expresar y dar sentido a vivencias inefables. Y después de un momento de desolación e impotencia, Ricardo se da cuenta que su falso objetivo de penetrar y continuar la obra de una existencia ajena ha sido sólo el preámbulo para la constatación de la propia existencia. Consciente de que debe enfrentarse con el mundo de manera auténtica, tal vez el mensaje más importante en los escritos de Joaquín, Ricardo pone punto final a aquella identidad indisociable que lo ataba a un ser muerto.

Comienza así, para el protagonista, un proceso de búsqueda y conocimiento de su propia consciencia y, al igual que Joaquín, en esta etapa la materia permanente lo lleva a descubrir la unidad de su ser con la totalidad del mundo. El elemento paradójico del tiempo, que vacila entre un presente efímero y un pasado permanente, marca la culminación del redescubrimiento de la identidad y se simboliza con el sueño de Ricardo en el cual se combina la figura de Cristo con los rugientes aviones modernos. La imagen del reloj en cuya esfera Ricardo ve la figura doliente de Jesucristo marcando la hora pone de manifiesto el concepto cristiano de que el Hombre sólo logra su verdadera identidad una vez que descubre el presente eterno, el presente que lo conduce hacia Dios.

En 1957 aparece también *Coronación,* primera novela del destacado escritor José Donoso. En ella se da la contraposición entre la aristocracia y la clase baja con sus espacios característicos. Este contraste es parte de un conjunto de oposiciones que pueblan la novela. A partir de la trama se observa el desarrollo de dos historias simultáneas que, como dos polos opuestos, incorporan una verdadera dialéctica de la existencia. Por

una parte, se nos presenta el encuentro, amor y unión de Estela y Mario, jóvenes pertenecientes a la clase baja. Su vitalidad y autenticidad contrasta con la existencia vacía y rígida del aristócrata Andrés Abalos, quien, conscientemente, ha eliminado en su vida cualquier posibilidad de compromiso. Este, subyugado por lo juvenil y básico de Estela, pasa por un período de crisis en el cual comprende que la única salvación para su existencia se encuentra en el amor de la joven. Ante su rechazo, Andrés se refugia en la locura, única salida para el fracaso de su existencia.

El contraste no se restringe a las diferencias entre clases sociales, por el contrario, se extiende a una amplia gama de elementos que hacen de esta contraposición un aspecto generador y dinámico de la novela. Frente a la figura de la nonagenaria Elisa Grey de Abalos y sus viejas empleadas domésticas, se destaca la presencia vivificante de Estela y Mario. A esta oposición vejez-juventud se añade el constante contraste entre el presente decadente y el pasado glorioso en el caserón burgués. Andrés Abalos, con su existencia ordenada y vacía de placer, contrasta con Carlos Gros, el médico que ha dedicado su vida a gozar del dinero y las aventuras amorosas. Por otra parte, la frustración y desamor de las figuras repugnantes de René y Dora se contraponen al amor, inocencia y esperanza de Estela y Mario. Esta profusión de contrastes se extiende, al final de la novela, a la dualidad vida-muerte. El deceso de doña Elisa y la enajenación de su sobrino Andrés, que simbolizan la caída total de mundo aristocrático en decandencia, contrastan con el nacimiento futuro del hijo engendrado por Estela y Mario.

Dentro de los rasgos característicos de la contraposición aristocracia-clase baja se destaca el conjunto de valores y categorías que singularizan a cada grupo social. La sordidez y violencia de un mundo dominado por la pobreza, lejos de constituir sólo detalles externos del medio ambiente, son elementos que fijan y determinan un modo de existir.

La belleza y luminosidad de Dora se ha desgastado en una pobreza que la ha transformado en un ser asqueroso y blasfemante. René, pese a su determinación para sobrevivir en este mundo, no es más que un despojo humano. Es interesante notar que, a diferencia del aristócrata Andrés, su fracaso no se debe al hecho de que él haya evadido la responsabilidad de existir, sino, por el contrario, a barreras de carácter socioeconómico que lo han conducido a seguir una ruta teñida por la insatisfacción y la frustración. Son precisamente los factores económicos los que dan una meta uniforme a todos los personajes provenientes de la clase baja. El anhelo de superar la miseria y poseer lo que «los otros» tienen no es una mera ambición, sino el deseo trascendental de modificar una condición que afecta lo más profundo de la existencia. El reloj de Mario,

símbolo visible de un *status* social, es la promesa implícita de una vida digna.

Pertenecer a la clase baja significa ser juguete de factores externos que incluso derrumban los valores morales establecidos por la sociedad. Por esta razón, en el momento en que René y Mario se aprontan a hacer el robo en la casa de Elisa Grey, este último piensa:

> Este no era el momento para fallar. Al fin y al cabo ni él ni René eran los verdaderos culpables. Estela era culpable de todo, también la Dora y los chiquillos; y la miseria que lo había obligado a abandonar su buen empleo en el emporio para ir en busca de René; y su reloj perdido; y esta necesidad ahogadora de evadirse de su propia sombra para rozar siquiera desde lejos las cosas buenas de la vida, esas cosas que los habitantes de la casa que veía en la acera de enfrente debían tener a manos llenas; todo eso culpable, no él [17].

Si en el espacio del estrato social inferior predomina un deterioro causado por la miseria, en el caserón burgués se observa una desintegración material que indica la caída y decadencia de la clase alta. La figura senil y enajenada de doña Elisa, que en su capacidad de mujer desempeña el rol de sustentadora de su clase social, parece representar los cimientos destruidos de un grupo que en el pasado poseyó vigor y poder. Significativamente, la corona que le confeccionan sus empleadas está hecha de despojos, signo visible de un pasado que en el presente es sólo una grotesca desfiguración.

En el espacio cerrado de la mansión, se conserva un orden que prolonga la existencia de este mundo decadente. La mantención de ritos tales como la fiesta de cumpleaños y la celebración del día del santo de doña Elisa hacen perdurar una tradición del pasado. Pese a que cada año acude un número menor de invitados, Rosario y Lourdes, en estas dos ocasiones, se esfuerzan por revivir y hermosear el viejo caserón abandonado. De esta manera, la repetición de ritos sustenta un orden fijo que produce la ilusión de un tiempo inmutable [18].

El orden es también el refugio de Andrés para eludir la angustiosa búsqueda de una respuesta a las preguntas trascendentales de por qué vivimos, para qué somos y hacia dónde vamos. Las dolorosas dudas que Andrés experimentó en su juventud con respecto a la existencia se ex-

---

[17] José Donoso: *Coronación*, Barcelona: Seix Barral, 1968, pág. 204.

[18] Hernán Vidal destaca este aspecto al severar: «(los miembros de la burguesía) aspiran a que su modo de vida sea inmutable, borrando ilusoriamente el carácter efímero de todo lo humano. Inconscientemente transforman la norma de clase en algo sagrado, *como si* hubiera sido creada por héroes sobrenaturales que dictaron paradigmas éticos fijos, en un tiempo eterno y estático, en que el caserón burgués es la zona sagrada en que la servidumbre y cada miembro de la familia ofician ceremonias rituales que por su repetición inalterada aseguran que ese orden sigue tan vigoroso como en el primer día de la creación». (Ver su libro: *José Donoso: Surrealismo y rebelión de los instintos*, Barcelona: Ediciones Aubí, 1972, pág. 94.)

presan en el nivel del inconsciente con un sueño de significativo simbolismo. Su veloz paso por un puente suspendido sobre el vacío que abruptamente lo conduce a un abismo, en vez de llevarlo a la otra orilla, representa su búsqueda infructuosa y su terror de caer en la nada. En vez de exigirse una respuesta fundamental ante la vivencia de que todo es igual a nada, Andrés se conforma con ser incapaz de llegar a la verdad. Asume así una posición ante la existencia que se resume en su creación de Omsk, sinónimo tanto de la impotencia humana para encontrar una respuesta como de la conformidad de no aventurarse a nada. De esta manera, Andrés encuentra un orden que fija su existencia futura y que se define en el siguiente párrafo: «Rebelarse, tratar de dar un significado a la vida, hacer algo, tener cualquier fe con la cual intentar traspasar el límite de lo actual, era estúpido, pretencioso, pueril, y más que nada lo eran los compromisos y las responsabilidades. Lo único razonable era la aceptación muda e inactiva» (p. 65).

A partir de este momento, Andrés permanece en el umbral de su existencia, sin asumir compromisos filosóficos o afectivos. Su colección de bastones, que nunca excede el número diez, es un símbolo de su existencia vacía, amparada en un orden que prohíbe la intrusión de cualquier elemento comprometedor. La llegada de Estela produce una ruptura al anular los límites conscientes del orden y penetrar en aquella zona instintiva que Andrés ha reprimido siempre. El instinto sexual, aniquilado por la beatería de su abuela y sus maestros durante la niñez, ha permanecido en la oscura zona del inconsciente. Las rosadas palmas de la empleada doméstica reviven aquel sillón que en el sueño de antaño simbolizaba el sexo prohibido. A diferencia de Andrés, Estela, cuya vida ha transcurrido en el campo, alejada de la rigidez de la ciudad, concibe el sexo como una expresión de vitalidad, ajena a lo pecaminoso.

Es interesante notar que el color rosado tradicionalmente connota los goces de la carne y de la sensualidad más la autenticidad del afecto [19]. Después de experimentar un período de crisis, Andrés comprende que el amor podrá ofrecerle la oportunidad para vivir auténticamente antes de caer en la nada de la muerte. Este anhelo de establecer una relación humana pronto se ve tronchado por el idilio pleno de Estela y Mario. Y ante su fracaso total, Andrés encuentra una salida en la locura, estado enajenante que le permitirá evadir la angustia de la nada en su vida presente y su muerte futura [20].

En 1958, se publican otras dos novelas escritas por jóvenes autoras de la Generación de 1950. *Islas en la ciudad*, de María Elena Gertner,

[19] JUAN-EDUARDO CIRLOT, *op. cit.*, pág. 145.

[20] Cedomil Goic hace un estudio detallado de estos tres tipos de existencia: la existencia inauténtica, la angustiosa autenticidad y la existencia de la locura. Ver su análisis de *Coronación* en *La novela chilena*, págs. 163-176.

merece mencionarse por incluir una visión de mundo de raíces existencialistas. En esta obra se concibe al hombre como un ente que fluctúa en el centro de dos miedos: el miedo a nacer y el miedo a morir. Condenados a la soledad y a la incomunicación, los personajes adultos buscan desesperadamente algo que los libere de una situación vacía, en la cual los seres y las cosas no son más que islas flotando en medio de una marea sin sentido. Significativamente, en este mundo de existencias cobardes y mediocres, se destaca una pareja de niños, criaturas llenas de fuerza y amor innato a la verdad, que tienen la valentía de rebelarse contra el orden establecido. La única salida para una existencia vacía parece ser entonces una actitud de duda que constantemente cuestiona los valores establecidos y asume la responsabilidad de elegir.

El huésped, de Margarita Aguirre, es también una obra de contenido existencialista teñido por la influencia de Albert Camus [21]. Si bien en esta novela se incorpora el motivo de ser un extraño en el mundo y el espacio cerrado implica una muerte en vida, conviene notar que la concepción camusiana se modifica por la presencia de un elemento de esperanza que eventualmente pondrá fin a una situación cerrada.

El aspecto más importante de la novela es, sin duda, el concepto de la existencia, elemento estructurante que da cohesión a todas sus partes. A partir de la trama, por ejemplo, podemos dilucidar algunos puntos importantes relacionados con la trayectoria del protagonista y su inútil búsqueda de una felicidad inalcanzable. Guillermo Plaza, niño solitario y abandonado, vive con su padre, hombre silencioso que lo mantiene en el ambiente frío e impersonal de las pensiones. Luego es llevado a casa de su *tía* Flora, lugar sombrío y fétido donde se desplazan las existencias enajenadas del senil tío Alfonso, de la loca Sara y de «la señora», mujer enferma y casi moribunda. En este ambiente lóbrego y al margen de la existencia, Guillermo encuentra una luz y una esperanza en su vecina Isabel, niña que representa la vitalidad y plenitud del mundo exterior. Sus anhelos de libertad y de felicidad parecen estar a punto de cumplirse con la llegada de Hortensia, hermana de Guillermo, quien lo lleva a vivir con ella. De lo sombrío y solitario, el protagonista pasa a la multitud y el bullicio; sin embargo, su situación esencial no cambia. Hortensia, que financia su vida con aventuras amorosas, pronto troncha los ideales de realización de su hermano. Y Guillermo, ante esta frustración, decide volver a casa de tía Flora, lugar en el cual permanece encerrado, consciente de su impotencia e inhabilidad para compartir la alegría y vitalidad del mundo de afuera.

---

[21] Margarita Aguirre ha afirmado que *El extranjero* de ALBERT CAMUS es la obra que más influencia ha tenido en su concepción de la existencia del Hombre. (Dato obtenido en correspondencia personal con la autora.)

Encerrado en su buhardilla, en una situación, al parecer, aniquilada y sin salida hacia el futuro, el protagonista da un vuelco introspectivo hacia el pasado y nos relata los eventos de su vida, narración que culmina circularmente en la misma buhardilla. Este espacio cerrado, que funciona como eje concreto de la narración, subraya la soledad y aniquilación aparentemente irrevocables del narrador-protagonista. Además, conviene notar el contraste establecido por los dos niveles de tiempo: un pasado que fluye y un presente detenido que sugiere la inmovilidad de un encarcelado [22].

La trama y el mundo narrativo son sólo la armazón de un mundo rico en contenidos existenciales. Cabe destacar, por ejemplo, la presencia de un protagonista infantil, quien, por no haber cruzado aún los umbrales de la madurez, no tiene la posibilidad de elegir y debe, más bien, dejar que su vida transcurra como algo irremediable [23]. La ambivalencia de un estado del existir que no ha llegado aún a la madurez provoca en el protagonista una atracción y rechazo simultáneo hacia el mundo de los adultos [24]. Guillermo está muy lejos de ser un héroe o una figura ejemplar; por el contrario, sólo representa el modelo de una existencia no autónoma, que no puede trazar su propio camino.

Por otra parte, a Guillermo no sólo le está vedado saber por qué es huésped en la casa de la tía Flora, mundo de personajes fantasmagóricos y absurdos, sino que tampoco le está permitido conocer su propio origen. Sin que él lo sepa, aquella mujer enferma, que se pudre lentamente e impregna la casa de un hedor terrible, es su propia madre, quien, por el dictado de Flora, debe expiar en esta muerte en vida los pecados de una juventud aventurera.

La madre, «sin más vida que el ligero estremecimiento de sus manos o leves aullidos como de pájaro» [25], simboliza, en un nivel concreto, la existencia del protagonista. Esta se caracteriza por un vivir apenas, por un existir al margen de un mundo que ofrece la posibilidad de realización para el Ser. Guillermo define este estado al comentar sobre el intento frustrado de ser parte de la alegría de la escuela: «Presentía que me quedaba al borde de algo que se busca en vano. Algo impreciso y voluble, como las mariposas... A veces creí estar a punto de llegar, pero nunca lo conseguí. Todo lo que hice quedó del lado de acá, sin trasponer el umbral, apenas a la orilla» (pp. 43-44).

---

22 Es interesante notar que este mismo contraste entre dos tipos de tiempo se da en *El extranjero* de CAMUS. Como ha notado Leo Pollman, la combinación de un tiempo que fluye con otro que está inmovilizado acentúa la situación cerrada del protagonista (SARTRE y CAMUS: *Literatura de la existencia,* Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1975, págs. 184-185).

23 Margarita Aguirre concibe la infancia y la adolescencia como etapas que se viven irremediablemente en contraposición con la adultez, período en el cual se da la posibilidad de elegir.

24 YERKO MORETIC ha destacado este aspecto en su reseña de *El huésped,* publicada en *Atenea,* año XXXVI, tomo CXXXIV, núm. 384 (abril-junio 1959), págs. 192-195.

25 MARGARITA AGUIRRE: *El huésped,* Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1966, pág. 47.

Las imágenes de este pasaje conllevan significantes de alto valor simbólico. La apertura del umbral no sólo sugiere la salida para un espacio cerrado, sino que también el punto iniciatorio de un nuevo mundo, aún desconocido. El permanecer en la orilla o ribera, por otra parte, connota implícitamente toda la fuerza o vigor de un río en movimiento que no se logra cruzar [26]. Este elemento del agua como símbolo de la vitalidad inalcanzable es un motivo importante en la novela. Basta recordar uno de los sueños del protagonista en el cual se hace evidente su situación. Guillermo viaja incansablemente en busca de un río cuyo murmullo puede oír, sin lograr jamás alcanzarlo y saciar su sed en el agua fresca y clara.

Guillermo se debate en el anhelo no logrado y se siente como aquel que tiene los ojos abiertos sin poder ver, como una calle abandonada, como una llave que ha perdido su puerta y, por tanto, le está vedado el pertenecer.

La imposibilidad de penetrar en el ámbito luminoso y abierto de la existencia plena produce en Guillermo un encerrarse en sí mismo, un estado de incomunicación que se simboliza con las imágenes del túnel oscuro y la galería. Los demás, aquellos seres fuera de su propia existencia, frecuentemente le parecen fantasmagóricos, terribles, y siente hacia ellos asco y repugnancia. Es esta sensación de náusea sartriana la que experimenta el protagonista cuando su tía Flora le ordena que bese a «la señora» que acaba de morir, sin saber que es su propia madre. Pero precisamente este contacto con la muerte fría e inmóvil produce en Guillermo un deseo infinito de vivir, de incorporarse al mundo pleno. Y mientras acompaña a su madre camino al cementerio contempla tras un vidrio el movimiento y bullicio de la calle.

El espacio exterior, símbolo de la verdadera existencia, es indudable mente uno de los elementos que se destaca en la novela y el que significativamente recibe una alta elaboración poética. La casa de Isabel, por ejemplo, se describe de la siguiente manera: «Su casa fue siempre como la promesa de una gran ventura. En sus ventanas colocaban maceteros pintados de rojo y azul, con cactus tiernos y verdes. Si sacudían ropa, la ropa ondulaba como una bandera floreada, alegre» (p. 44). La casa de Guillermo, sucia, sombría y fétida, contrasta con este otro hogar, en el que predomina lo natural, lo fresco y lo colorido. Las ventanas abiertas de este mundo luminoso indican para Guillermo un camino hacia lo desconocido.

---

[26] Es precisamente este concepto el que nos introduce a la novela. A modo de introducción se incluye un epígrafe de Katherine Mansfield, que dice lo siguiente: «Todo esto, todo lo que escribo, todo lo que soy, queda al borde del mar. Es como un juego en el que quiero poner toda mi fuerza. Sin embargo, no sé por qué, pero no puedo».

Por otra parte, la calle bulliciosa se describe como una belleza fresca y elemental de un mundo lleno de vitalidad, que Guillermo nos describe de esta manera: «Me gustan los gritos de los vendedores callejeros porque son alegres como pequeñas brisas. Ellos tienen algo de lo que yo busco. Puede sentirse en la resonancia de cada una de sus voces, como aquello que en el agua deja el hundimiento de una piedra. Sin embargo, no puedo alcanzar esta alegría. Estiro el brazo hacia ella y me quedo inerte como un palo seco y sin vida» (p. 95).

Al comparar los gritos de los vendedores callejeros con la brisa ligera se está apuntando hacia la vitalidad, la frescura y la pureza. Esta poetización de un elemento cotidiano se continúa al identificar las resonancias de los gritos con aquellas que dejan las alegres campanas. Es interesante notar que tanto la brisa como la resonancia de campanas es un elemento intangible, que simboliza la imposibilidad del protagonista para capturar la plenitud del mundo. Por esto, los rostros que en nivel concreto son tangibles, se convierten acá en aquel hundimiento fugaz de la piedra en el agua, imagen que sugiere simultáneamente lo vital y lo inalcanzable. Estos elementos contrastan con el protagonista, que se define a sí mismo como «un palo seco y sin vida».

La simultaneidad de lo vital-abierto y lo marchito-encerrado produce en la novela una resolución ambigua. Por una parte, Guillermo parece estar condenado a la inmovilidad, a una existencia de huésped cuyos días transcurren como una sombra en la tierra, lo único que permanece. Sin embargo, en su mundo aislado perdura la esperanza, simbolizada por la abertura de aquella ventana que le permite contemplar el mundo de afuera. Esta relación de Guillermo con el mundo vital exterior sugiere que el protagonista no está condenado a permanecer en una situación cerrada e irrevocable, pues perdura en él una curiosidad e interés por un modo de vida diferente. Esta visión de la existencia, en la cual sobrevive la esperanza, sutilmente indica que aún existe una salida para el joven.

En las novelas anteriormente comentadas, se distingue la presencia de temas de carácter trascendental o filosófico, que singulariza la producción novelística de los escritores de la Generación de 1950. Este interés por representar al hombre chileno tomando en cuenta una dimensión metafísica que lo coloca en la esfera del hombre universal, responde al deseo inmediato de superar las limitaciones del criollismo. El objetivo de trascender lo singular se relaciona tangencialmente con la indiferencia política hacia la situación nacional específica y con la influencia de la literatura de Jean-Paul Sartre y Albert Camus. Sin embargo, no se puede aseverar que la novela chilena de la década de los cincuenta sea esencialmente existencialista. Dentro de la visión del mundo

entregada en cada obra, se dan diferentes respuestas frente al dilema de la existencia. También conviene notar que, a diferencia del protagonista maduro de obras tales como *La náusea,* de Sartre, y *El extranjero,* de Camus, en la mayoría de las novelas estudiadas es un personaje adolescente el que busca un camino para su existencia. Finalmente, se debe mencionar la experimentación técnica en las novelas de este período. La elaboración no lineal de la fábula, la duplicación interior, el uso de mitos anticipatorios y el contrapunto evidencian la necesidad de expresar nuevos temas de una manera innovadora.

LUCIA GUERRA-CUNNINGHAM

2914 West Yuma Circle
Santa Ana
CALIFORNIA (U. S. A.)

LIBRO DE VIAJES

LUGARES

Si alguien pregunta dónde estuve,
describiré un lugar vacío,
le hablaré de ninguna parte.
Perdido en la ciudad, o al borde
de un río sin fin, o caminando
por la carretera desierta,
o cruzando de sueño a sueño
como un navegante en peligro,
viajé sin más antecedentes
ni preparativos: bastaba
para iniciar toda aventura
la ahogada imagen de estos años
y el latir de la soledad.

No es que buscara conocerme
ni conoceros. Desde siglos,
desde que ardiera el primer bosque,
el hombre existe ásperamente
e, idioma a idioma, gesto a gesto,
desvanecidas las distancias,
un mismo acorde reconstruye
la pesadumbre y la alegría
en cualquier tierra, en un recodo
del tiempo: la frágil memoria
dibuja allá un paisaje unánime
en que tiemblan, reconociéndose,
los juncos de una y otra orilla.

Sólo quise encontrar apenas
la verdad de una patria inhóspita
que he recorrido: mar sonoro

que vino a ser al fin leyenda,
silencio desvaído o bruma.
Como un guerrero pensativo
envejecí lejos del alba,
pero no me detuve. Errante,
de nuevo hoy mismo partiría
y, aunque todo estuviera escrito,
indagaría aun en lo oscuro
buscando la llama abatida,
la herida cercana, el origen
de esta elegía sin destino.

Inútil como las palabras.
Necesaria como la vida.

CRONICA DE UN PAISAJE

Buscaba en el recuerdo de estos años
algún detalle significativo
que transcribir. Mas no halló historia humana:
sólo el paisaje erguido sucedía.

Torres acumuladas, costumbre de gastarse
al ritmo de las piedras, un orden milenario
corroborado por los arcos... Ni un suspiro.

Como una imagen fija en la memoria,
desvariaba la nieve en los tejados
o entraba en las alcobas una luz a traición,
muy pronto sometida.

La fortaleza en pie se pronunciaba,
sin nadie a quien guardar, mas vigilante.

Abajo, el ruido ahogado del Eresma.

Ladraba un perro lastimosamente
por las calles desiertas.

HACIA VOLUBILIS

Acostumbrado a los viajes,
vine a buscar la huella de los amantes, vivos
en el perenne estío de imposibles jardines,
durando hacia la luz, eternizados
en la pasión o en la inmovilidad.

Me recibió el desierto, el aguacero.

No hallé sino ciudades saqueadas
y vi a mis pies tan sólo, entre charcas de cieno,
desgastados mosaicos que exhibían,
con la tenacidad del olvido implacable,
la ruina de unos cuerpos abrazados.

VIVIO AQUI

De nuevo en Londres, la tristeza o el tedio, la vejez
agazapada en las salas de espera, el merodeo
por lugares insólitos, la noche en los relojes,
y en la luz vacilante la dolorosa rúbrica
de los borrachos y los solitarios,
únicos seres vivos en el silencio invicto.

¿Vivió aquí alguna vez mi juventud?

PADDINGTON

Han de pasar los años ciegamente
y, aunque el tiempo trabaje en contra nuestra
y tus cabellos signifiquen sombra,
siempre, en su misma destrucción oscura,
nos salvará el fervor de aquel instante
que hoy rescatamos del olvido apenas.
Cuando ya mis palabras se hagan noche,
quedará entre sus bóvedas vacías
esta invisible página arrancada:
un mapa abierto en la memoria, el ruido

de un tren que parte a solas bruscamente
en la estación de Paddington, y luego,
apareciendo desde un mar de bruma
que el corazón dispersa hacia el ocaso,
entre las olas de la despedida
tu cuerpo al fin, su vibración lejana.

REDES BAJO LOS ASTROS

Sin romper el silencio, consumada
la plenitud efímera del día,
Moscú se tiñe de verdor oscuro
y el aire extiende suavemente redes
bajo los puros astros. Es la noche.
Talado el bosque de la realidad,
siguen en pie los árboles soñados,
y en la quietud del tiempo suspendido
duerme, confuso, un mundo al fin de todos.

Mas algo irrumpe en el acorde unánime,
algo entre las cenizas y los sueños
desequilibra tanta sombra plácida,
condena a revivir lo que creímos
borrado ya. Tu imagen recordada,
oh patria oculta por los arenales,
fluye desde la ausencia, se sucede,
desolada y violenta, ante mis ojos
en la penumbra de este bosque urbano.

UN VIOLIN SONARA EN TU PECHO

Cuando tú vayas a decirme
que has perdido la juventud,
husmeará un perro callejero
tus pies en el alba cansada.
Mas piensa en Roma: entre las sombras
y las cenizas ya dispersas
irá surgiendo una luz suave

y un violín sonará en tu pecho.
Tal vez su música te lleve
a aquellos años; la memoria
de nuevo encenderá sus lámparas.
Y volverás a ver las calles
desbordadas de muchedumbre
y en tus ojos renacerá
un confín de banderas rojas
inaugurando para siempre
la transparente primavera humana.

VINE A OIR EL TAMBOR DE LA GOMERA

Precisamente porque no sabía
que erais ya sólo una verdad vacía,

vine de lejos a desenterraros,
lentos redobles de atabales raros.

En los barrancos o en la cumbre airada,
bajo un cielo en rotunda retirada,

vi la protesta oscura y el lamento
perdidos ya en las páginas del viento.

Entré en los bosques, perseguí el sonido
de la madera antigua y del olvido:

no hallé sino un silencio duradero
a dos pasos de un mar de áspero cuero.

ISLA DEL HIERRO

Cuando el verano irrumpe a sangre y fuego,
no traen ningún mensaje las palomas
ni es libertad esta extensión vacía.
Abolidas las naves, el mar solo
es quien nos cerca entre las viñas ásperas.
Muros de agua profunda reconstruyen,
frente al olvido, esta prisión sonora,

y en la ilusoria plenitud humana,
marginal como un príncipe bastardo,
recorre la aridez, cruza el paisaje
este muchacho casi reducido
a la animalidad. Sin una queja,
indefenso en la isla que es de otros,
sórdida es su apariencia e implacable
su mal pagado oficio de sentirse
materia derribada, puro escombro.
Las propiedades de la piedra acaso,
su ciega permanencia, son testigos
de esta vida sin gloria: un hombre apenas
que, en medio de los campos, destruyendo
de orilla a orilla su existencia en vano,
hacia la adversidad se determina.

¿Conoce el mar la casa de su infancia,
inmemorial, cerrada como un párpado?

SALON VACIO

En el rincón de lámparas ociosas,
venida de las sombras, una voz apremiante
cortó como un cuchillo el aire espeso.
«Rien ne va plus». Y la memoria, profanada
por una sucesión de rostros impasibles,
se despobló, cedió a la escena inmóvil.

Fue entonces cuando, pálida, avanzando
desde la angustia de lo improrrogable,
yo vi una mano liberar el tiempo
aprisionado entre columnas de humo
y, a vida o muerte, como quien se acerca
a una doble inminencia desolada,
remontando el olvido duramente,
descubrí al fin mi origen, mi patria verdadera,
surgida como un mar de incertidumbre
en la penumbra del salón vacío.

CARLOS SAHAGUN

Avda. Hospital Militar, 24, 2.º, 3.ª
BARCELONA-23

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

LA PICARESCA PORTEÑA

En el mismo instantte en que Buscón promete abandonar a España, «a ver si mudando mundo y tierra mejoraría» su suerte, empieza la picaresca en América. Y le va peor, para seguir glosando a Quevedo, «pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres» [1].

El recientísimo descubrimiento de un manuscrito fechado alrededor de 1926 y todavía no publicado, no sólo confirma el estado social apicarado de ciudades como Lima, sino que a base de esa realidad viviente ya en aquella época, contra todas las afirmaciones al contrario, se escribieron novelas o intentos de novelas, que muy a su manera siguen los pasos del *Buscón*. Nos referimos a *La endiablada,* novelita corta o sátira moral escrita por Juan Mogrovejo de la Cerda, natural de Madrid, avecindado en Cuzco, amigo del arzobispo de Cuzco don Fernando de Vera y de Juan Solórzano Pereira, a quien va dedicada la obra y en cuya biblioteca se conservó hasta ser exhumada por Antonio Rodríguez Moñino [2]. Para evitar confusiones, hay que observar que no se trata de una novela picaresca tradicional, sino de una sátira apicarada de la vida social, religiosa y cultural del virreinato, donde dos diablos, un chapetón y otro baquiano, cuentan sus experiencias de los dos mundos. La importancia del descubrimiento para la narrativa hispánica está todavía por estudiarse, pero indudablemente es el eslabón perdido que echa por tierra la teoría de los historiadores de la literatura hispanoamericana explicando las razones de la ausencia de una narativa en la Colonia [3]. No es éste el único texto picaresco escrito en trescientos años de virreinatos. Algunas crónicas de

[1] QUEVEDO: *Vida del Buscón,* Libro II, capítulo X.

[2] Sobre esta obra véase mi estudio que se publicó en las *Memorias* del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, que se celebró en Madrid del 20 al 26 de marzo de 1975 y que fueron recogidos por *Anales de Literatura Hispanoamericana.*

[3] Cualquier historia de la literatura hispanoamericana está atiborrada de explicaciones muy eruditas e inútiles. Cabe mencionar la excepción de Enrique Anderson Imbert.

Potosí, recientemente publicadas [4], algunas crónicas menores tenidas hasta ahora por tales tienen más de ficción que de historia, como *El carnero,* de Rodríguez Freile, y, en fin, una decena de manuscritos celosamente —tal vez demasiado celosamente—guardados por sus dueños, prueban que hubo un afán de ficción muy vivo, cuyos restos estamos exhumando últimamente [5].

Al contrario de lo que ocurre en el Perú o México, la literatura argentina nace tarde y se universaliza temprano. Si descartamos algunos romances y crónicas del siglo XVII, y una novela manuscrita que yace sepultada en los archivos de la Compañía de Jesús, en Córdoba [6], Argentina no tiene un Inca Garcilaso de la Vega, un Alonso de Ercilla o una sor Juana Inés de la Cruz. Argentina nace para la literatura bajo el signo clásico de origen francés, británico o alemán. Es una literatura que nace culta y en lengua extranjera para luego ser traducida no al español, sino al lunfardo. Los escritores argentinos llegaban a ufanarse de no saber español, como en el caso de Eugenio Cambaceres, para quien «no tener nada que hacer y no saber escribir el español le parecen razones suficientes para hacer literatura nacional» [7]. Y Roberto Arlt, cuyas faltas de gramática y ortografía eran proverbiales, con un desenfado se burlaba de «todos los macaneos filológicos y gramaticales de un señor Cejador y Frauca, Benot y toda la pandilla polvorienta y malhumorada de ratones de biblioteca», porque sólo «los pueblos bestias se perpetúan en su idioma» [8].

Curiosamente, dentro de una literatura tan despectiva por todo lo hispánico, incluso por el castellano, la picaresca ha sido una de las formas más constantes si no la más antigua de la ficción hispanoamericana. Mientras México inaugura oficialmente la picaresca con *El Periquillo Sarniento,* el Perú del virreinato con algunos manuscritos que no han dejado eco ni tradición, en la Argentina, en cambio, la picaresca arraigó a tal punto que hasta su obra nacional, el *Martín Fierro,* tiene acento picaresco en los consejos del viejo Vizcacha y en el nombre de uno de sus protagonistas, Picardía. ¿Y qué decir de ese baile del puerto que traspasó todas las fronteras y salones, pero que en su origen fue la expresión última de la picaresca porteña conocida como el tango?

---

[4] BARTOLOMÉ ARZANS DE ORSÚA Y VELA: *Historia de la Villa Imperial de Potosí.* Edited by Lewis Hanke and Gunnar Mendoza. Providence, Brown University, 1966, 3 vols.

[5] Cf. ROBERTO ESQUENAZI-MAYO: «Raíces de la novela hispanoamericana» (ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Hispanistas, Nimega, 1965).

[6] Citada por EMILIO CARILLA *(La literatura barroca en Hispanoamérica,* Madrid, Anaya, 1972, página 51), que dice: «Barrenechea y Albis, *Restauración de la Imperial, Leandro* (manuscrito de la Compañía de Jesús, en Córdoba, República Argentina)».

[7] Citado por GUILLERMO ARA: *Los argentinos y la literatura nacional: Estudios para una teoría de nuestra expresión,* Buenos Aires, Huemul, 1966, pág. 82.

[8] ROBERTO ARLT: *El idioma de los argentinos* (Aguafuertes porteñas), Buenos Aires, Edicom 198, pág. 151.

En la novela, la picaresca porteña nace con Cambaceres, se establece definitivamente con Roberto Payró, continúa con Arlt y de allí en adelante toda una picaresca de moderno cuyo desemboca en novelas tan recientes como *Guía de pecadores,* de Eduardo Gudiño Kieffer, quien originalmente «copia» un género en apariencia muerto, pero muy vivo en las costumbres del hampa porteña, donde gente sin escrúpulos, juerguistas, fulleros, rufianes y estafadores bullen todos los días tratando de medrar a base de trampas que poco envidiarían los guzmanes y los buscones.

La picaresca hispanoamericana le debe todo a la española, pues desciende directamente de ella, con algunos cambios introducidos a través del tiempo y el lugar, la mezcla de razas y la contribución de los inmigrantes. Y no estamos refiriéndonos aquí sólo a la literatura picaresca propiamente dicha, sino a esa gran realidad que es la picaresca de la vida, propia de la tradición hispánica. Sin embargo, ese pícaro real no desborda en una criatura literaria, la literatura colonial está poblada de gentecilla apicarada, pero con una notable ausencia, la del pícaro.

La picaresca argentina recuperará a ese pícaro ausente en la figura de Laucha, pero con una diferencia: será un pícaro cruel y con actos delictivos gratuitos. Los delitos cometidos por el rufián porteño son casi siempre gratuitos, sin motivo aparente, nunca motivados por una necesidad física, como el hambre de Lazarillo. Otras diferencias entre el pícaro español y el argentino son su falta de comicidad y simpatía. Laucha, por ejemplo, es un pícaro cruel, antipático, prematuramente sabihondo y «el hombre de presa» de que nos habla Payró [9]. El pícaro español, después de todo, es un tipo simpático, ingenuo, que inspira compasión, mientras el pícaro criollo es cruel, vicioso, egoísta y delator. Ya veremos cómo la delación de Silvio Astier, el personaje de *El juguete rabioso,* de Arlt, poco o nada tiene que ver con la de Guzmán en las galeras. Las dos picarescas, si es que se puede hablar de dos, lo que no pasa de ser una continuación de una misma tradición, comparten muchas de sus cualidades, como el amor a la vagancia, a la pereza, al engaño, al robo, a la pendencia y al juego; ambas picarescas describen las costumbres de las clases bajas usando el lenguaje popular, propio de su clase, y en el caso argentino es un lenguaje mitad gaucho, mitad lunfardo.

El primer novelista que en cierto modo puede estudiarse como picaresco es Eugenio Cambaceres (1843-1888), quien después de llevar una vida estanciera apacible y política agitada se trasladó al París de su padre (en 1876), y desde allí escribió sus cuatro novelas. En su última no-

---

[9] En una carta a Roberto F. Giusti, fechada en 1919, Payró había escrito: «El hombre de presa es nuestro enemigo en todos los campos y en todas las clases; el hombre de presa es el perturbador de la humanidad, hay que combatirlo sin descanso». (Citado en *El Diccionario de la literatura argentina,* I, Washington, Pan American Union, 1960, pág. 157.)

vela, *En la sangre* (1887), hay unos curiosos atisbos en la picaresca, y en este sentido, Genaro, su protagonista, sirve de antecedente a Laucha y Silvio Astier. Tanto Genaro como Silvio son productos de los barrios bajos de la ciudad, quienes desde muy temprano empiezan la «vida andariega del pilluelo, la existencia errante, sin freno ni control, del muchacho callejero, avezado, hecho desde chico a toda la perversión baja y brutal del medio en que se educó» [10]. Tanto el primer episodio de *El juguete rabioso* como las primeras andanzas de Genaro cuentan las nada inocentes travesuras callejeras de dos chicos de arrabal. Genaro, sin embargo, no es un pícaro ingenuo como Lazarillo, sino un monstruo, producto hereditario de la mala sangre de su padre, como Pablos. Su muerte hace decir al narrador de Genaro «una completa indiferencia, una falta, una ausencia absoluta de pesar, de sentimiento en presencia del cadáver de su padre. No volvería a retar el viejo, a castigarlo, a maltratarlo; no habría quien lo estuviese jorobando; se había muerto» [11]. Sólo hace falta que Genaro se avergüence como Pablos de sus padres para completar el paralelo.

En la sangre no es exactamente una novela picaresca ni su autor tuvo intenciones de escribirla. Aunque Genaro es un personaje sacado del naturalismo en boga, hay en el pícaro de Buenos Aires mucho más que la tesis naturalista que por su origen y delincuencia se emparenta con *El Buscón*. Genaro es un pícaro malo y, por lo tanto, deja casi de ser pícaro para convertirse en criminal. Si Cambaceres no hubiera insistido tanto—para probar su tesis—en la cuna miserable de Genaro, en su mala sangre, como reza el título, su parentesco con la mejor picaresca española sería obvio. Pero Genaro está predeterminado a ser como es por aquello de que «está en la sangre» y lejos de Cambaceres la intención de imitar patrones de la novela picaresca establecidos en el siglo XVI. Si a pesar de todo las aventuras callejeras de Genaro, sus costumbres viciosas, su hambre y su maldad tienen reminiscencias picarescas, es porque Genaro no es un personaje que aparece en el vacío, sino funciona dentro de una situación o cadena de situaciones que no puede menos que producir tipos semejantes a los que surgieron en la picaresca española. El final de Genaro no es tampoco nada picaresco, no hay conversión, ni enmienda, sino rechazo y abandono, «solo, solo, lo había estado, lo estaría toda su vida, siempre, era fatal... Indiferencia, cuando no alejamiento, repulsión, era lo que había encontrado él, lo que había cosechado a lo

[10] CAMBACERES: *En la sangre,* Buenos Aires, Minerva, 1924, 4.ª ed., pág. 8. La novela de Cambaceres está escrita en tercera persona, en la cual la herencia y el ambiente desempeñan un papel preponderante y, por tanto, se aleja de la picaresca.
[11] *Ibíd.,* pág. 17.

largo de su camino» de picardías [12]. Genaro, como tantos pícaros españoles y luego hispanoamericanos—Periquillo, Laucha, Silvio—despilfarra su fortuna y queda peor que antes.

Con Roberto J. Payró (1867-1928) la picaresca se establece definitivamente en la Argentina. Nieto de inmigrantes catalanes, Payró representa la típica fusión de lo criollo rancio y lo recién venido. Sus novelas demuestran una profunda preocupación por los problemas sociales de su tiempo, con un tono moralizante, propio de un gran sector de la picaresca, de la cual fue uno de los continuadores más importantes en Hispanoamérica. Sus tres obras capitales son precisamente las picarescas: *El casamiento de Laucha* (1906), *Pago Chico* (1908) y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910). Hay una cuarta novela, *El falso inca* (1905), que tiene mucho de crónica picaresca, al estilo de las que se escribieron en la colonia con intención de historia. Esta novela demuestra el temprano interés de Payró por la picaresca [13].

Laucha es para Argentina lo que Lazarillo para España, sinónimo de pícaro. Pocas veces se había logrado en América Latina la creación de un personaje tan completo y tan vivo en tan breves brochazos (la novela apenas si tiene 40 páginas) como en *El casamiento de Laucha,* la obra que por su densidad y lenguaje mejor se puede comparar con *El Lazarillo.*

Laucha no es el pícaro de la ciudad, sino de las pampas, hijo de buena familia de la que se ufana constantemente y, sin embargo, se ve obligado a ganarse la vida «unas veces de bolichero, otras de mercachifle, de repente de peón, de repente de maestro de escuela... siempre pobre, siempre rotoso, algunos días con hambre, todos los días sin plata...» [14], hasta terminar como una novela ejemplar, en un casamiento engañoso. Lo de buena familia es un curioso detalle de la picaresca americana, pues en este aspecto Laucha se parece a Periquillo y se separa diametralmente de Genaro y de toda la novela picaresca española. Payró ya no cree, como tampoco lo creen Fernández de Lizardi y Arlt, de que la nobleza o la villanía se heredan. Por lo tanto, poco importan los antecedentes familiares de los buscones hispanoamericanos. Pero en otros aspectos, Payró cumple prácticamente todas las reglas de la tradición picaresca. Laucha cuenta su autobiografía ficticia en un momento indeterminado de su vida al narrador «de sus mismos labios oí la narración..., que, como en el caso de *La endiablada,* se justifica diciendo que no es su autor, sino «parlero». Sabemos, sin embargo, que Laucha se

[12] *Ibid.*, pág. 173.

[13] Anderson Imbert me contó este hecho: al ser encargado Payró de empezar una colección de clásicos hispánicos para las escuelas argentinas, decidió comenzar el primer número de dicha colección con *El Lazarillo.*

[14] PAYRÓ: *El casamiento de Laucha,* Buenos Aires, Losada, pág. 10.

dirige a un público más numeroso que un «señor», pues constantemente se traiciona buscando la complicidad del lector, que para el caso pueden ser muchos lectores. El narrador, fuera de la nota introductoria, no aparece dentro del relato ficticio o monólogo dialogado, es simplemente el transmisor a la posteridad de las aventuras nada ejemplares de su protagonista. Otro recurso típico de la picaresca que Payró salvó con un brochazo en el recurso de los muchos amos. De todos sus trabajos, Laucha elige uno, no necesariamente el más importante, pero en definitiva el que mejor pinta su carácter: su matrimonio engañoso. Ni siquiera es el autor de la idea; se la proporciona otro pícaro, el cura Papagna, cuya descripción es incluso más picaresca y recargada de fácil humorismo costumbrista que el de Laucha.

Laucha, como otros pícaros porteños cometen sus picardías, sus hurtos y sus delitos no tanto para medrar en la vida, no tanto por la necesidad apremiante del hambre, pues como todos los pícaros, lo despilfarran inmediatamente, sino para hacerse notar. En un mundo donde no son «nadie» quieren ser «alguien», buscan el aplauso como el único beneficio de sus esfuerzos. Este caso tan típico en Laucha y observado por Enrique Anderson Imbert [15], se da también en otros pícaros hispanoamericanos, como en Silvio Astier y en los picaros porteños descritos por Gudiño Kieffer. Este aspecto no aparece en la picaresca tradicional, debido tal vez a que en los tiempos de Lazarillo y Guzmán, la clase de donde descendían, no podía soñar con la fama ni existía el concepto. Laucha, como pícaro moderno, es consciente de su individualidad y quiere salir del anonimato, aunque no sea sino por sus fechorías, más dignas de vergüenza que de orgullo. Pero para Laucha la vergüenza también es motivo de orgullo. En un paralelo típico con Buscón, Laucha se avergüenza de casarse con la «gringa» por aquello de «las relaciones y la familia, que no iban a dejar de saber mi casamiento, porque al fin y al cabo yo no soy un cualquiera...» [16]. ¿Dónde se ha visto que un pícaro se avergüence? Traspasar el código social es motivo de sonrojo, como es un matrimonio tan desigual, pero engañarla, estafarla, jugarse su fortuna es motivo de orgullo porque rompe ese otro código del hombre que se atreve, del valiente, pero sinvergüenza. Laucha es un fanfarrón que con desenfado destruye el orden social, toma la vida a la ligera cuando tantos la toman con demasiada seriedad, hiere sin mirar a quién, porque al fin no es responsable ante una sociedad que lo desprecia y lo condena. Todo esto volverá a repetirse en una forma más dramática en Silvio Astier.

Si *El casamiento de Laucha* es la autobiografía de un pícaro, *Pago Chico* es la visión humorística y costumbrista de un mundo de pícaros

---

[15] ANDERSON IMBERT: *Tres novelas de Payró*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1942.

[16] PAYRÓ, *op. cit.*, pág. 31.

relatada por un cronista que se complace en contarnos sus picardías en tercera persona sin tomar cartas en el asunto. En las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* el pícaro es tomado en serio. Es el pícaro de la alta sociedad, hijo de caudillos, altanero, déspota y sin escrúpulos, que por ambición y orgullo lo huella todo, honor, patria y familia. Payró aprovechó a su héroe, Mauricio Gómez Herrera, para presentar a través de toda la novela las diferentes fases de la lucha política argentina entre 1880 y 1890.

Veinte años después de *El casamiento de Laucha,* Roberto Arlt (1900-1942) publica su primera novela, *El juguete rabioso* (1926), escrita en la tradición de la novela picaresca, como el uso de la primera persona, episodios semiindependientes y con un mundo social visto desde dentro sobre la vida de un chico—que, como veremos, es el autor mismo—entre los catorce y los dieciséis años. Como toda primera novela, la de Arlt es autobiográfica, realidad y ficción autobiográfica, como especificó Gonzalo Sobejano al hacer el paralelo entre el *Lazarillo y Guzmán*[17]. La novela se compone de cuatro episodios con cierta independencia entre sí, aunque todo el conjunto forma una unidad perfecta. Desde el momento en que Silvio comienza sus andanzas callejeras, sus pequeños actos delictivos, hasta el instante final de su «conversión» social, en que delata a su compañero de vagancia e irónicamente, gracias a esta traición, se rehabilita ante la sociedad, el protagonista va ganando conciencia de su ser a medida que adquiere más experiencia social que determina su puesto en la ciudad, es decir, su acomodación a las reglas de la sociedad. Estas reglas en la narrativa de Arlt tienen sus leyes imprevistas, que a falta de otro nombre llamaremos sorpresa que le da un giro inesperado a la acción. Esa sorpresa se manifiesta por medio del «acto gratuito» que caracteriza la picaresca americana, un acto sin explicación lógica y sin aparente «causa-efecto» que lo haya motivado. Hasta que Silvio no decide traicionar a su compañero, el Rengo, nada hacía sospechar la marcha de la narración, que pudo haber continuado indefinidamente. Al cuarto episodio pudo haber seguido un quinto y sexto, y la estructura esencial no hubiera cambiado. Pero la delación—el acto gratuito, la sorpresa—ha hecho inútil continuar la novela. Una vez realizado este acto infame, Silvio no tiene razón para seguir viviendo como personaje. Como en Laucha, la futura vida de Silvio, su hipotética rehabilitación sale del esquema de una novela picaresca.

Observemos la ironía de la estructura: el primer episodio termina con la desbandada de los tres pícaros; el segundo con el frustrado incendio de la librería de don Gaetano; en el tercero, el protagonista sufre

[17] GONZALO SOBEJANO: *Forma literaria y sensibilidad social,* Madrid. Gredos, 1967, pág. 11.

tres fracasos fundamentales: es expulsado «por inteligente» de la Escuela Militar, no es aceptado como grumete en ninguno de los barcos que van a Europa y se desmaya en el momento de atentar contra su vida; es en el cuarto episodio donde el protagonista «triunfa» con una traición. Es decir, seis actos antisociales (si incluimos el incidente del fósforo y el mendigo) condenables por las leyes que rigen la sociedad, y un séptimo —no menos condenable—reconocido por esa misma sociedad como meritorio. Es curioso que Lázaro de Tormes también se integre en la sociedad por medios que nada tienen de morales—la hipocresía—y el caso de Guzmán es aún más similar al de Silvio—delata a sus compañeros de galeras—, aunque sus motivos morales y estructurales son mucho más complejos.

La novela está escrita en forma autobiográfica—ficticia y real—. Ficticia en el sentido de que Silvio no es Arlt y su vida no es necesariamente la del autor. Y real, porque muchas de las experiencias personales del autor están en la novela. Silvio y el joven autor son chicos de un mismo barrio pobre—de Flores—; no tienen padre, el de Silvio se mató y el de Roberto no le habla y éste luego vive como si no lo tuviera; Silvio y Roberto son expulsados de la escuela pública y de la Escuela Militar; Silvio y Roberto trabajan como dependientes de librería y de corredores; Silvio y Roberto tienen madera de inventores, etc. Sirvan estos pocos ejemplos que no son esenciales, pero que prueban hasta qué punto la vida y las experiencias personales del autor se imponen es ésta y en todas sus obras [18]. Este es un camino peligroso para una narrador—según lo prueba Wayne C. Booth—, pues mientras más autobiográfico sea el autor en su novela más sentiremos su presencia [19]. Arlt se nos impone constantemente, de tal modo que, aunque nada sepamos de su vida, la repetición de ciertos momentos claves de sus personajes nos la irán haciendo adivinar.

El juguete rabioso está escrito en primera persona recordando el pasado, «al escribir mis memorias» (JUG, 37) [20], nos dice, pero no sabemos desde qué altura social ni en qué circunstancias las escribe. En esto se diferencia de *Lazarillo* y de *Guzmán*, de quienes sí sabemos cuándo y en qué circunstancias escriben sus «memorias» [21]. De Silvio sólo sabemos que se le promete un empleo en las Montañas, pero ¿las escribe allí?

---

[18] Ejemplos autobiográficos se podrían espigar en todas sus obras, como en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, donde el protagonista es cobrador como lo fue Arlt; tiene madera de inventor y describe las terribles humillaciones de su padre; los tres hechos son autobiográficos.

[19] Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, páginas 16 y 17.

[20] Citaremos con la sigla JUG entre paréntesis con la página correspondiente a *El juguete rabioso*, en *Novelas completas y cuentos de Roberto Arlt*, vol. I, Buenos Aires, Fabril, 1963.

[21] En nuestro análisis de la picaresca, además de la obra de Sobejano, citada antes, hemos utilizado Francisco Ayala: *Experiencia e invención* (Madrid, Taurus, 1960, págs. 159-170); Alexander A. Parker: *Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel in Spain and Europe. 1599-1753*

Otra pregunta, ¿para quién escribe Silvio sus memorias? En el caso del *Lazarillo,* el autor se dirige a una «vuestra merced», es decir, a un señor, *Guzmán* lo dirige a un «curioso lector». Silvio no se dirige a nadie en particular, pero obviamente tiene en la mente al lector, a quien trata de explicar y hasta de justificar sus actos: «Cuando (yo) tenía catorce años—comienza su narración—me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz» (JUG, 35), y un poco más adelante, como justificándose, dice «no recuerdo por medio de qué sutilezas y sinrazones llegamos a convencernos de que robar era acción meritoria y bella» (JUG, 43). Es decir, ahora—desde el hipotético mundo donde escribo mis memorias—robar no es acción meritoria. Esta reflexión no se da en *Lazarillo,* está más que implícita en *Guzmán,* pero es en el *Buscón* donde mejor encaja esta actitud, ingenua en Silvio, cínica en Pablos. Nótese, por ejemplo, que Silvio no se avergüenza de sus robos, como tampoco Pablos, pero sí se avergüenza de llevar un canasto inmenso al mercado o de transportar los viejos trastos de la mujer de don Gaetano. Pablos se avergüenza de la compañía en que se mueve su tío, «confieso que me puse colorado, de suerte que no pude disimular la vergüenza» *(Buscón,* I, 2). «¿De dónde saca don Pablos tanta vergüenza?», se pregunta Francisco Ayala. Pero hay más, Lazarillo hurta por necesidad extrema, Guzmán sobre todo por vocación, Silvio, en cambio, primero lo hace porque «yo no tenía nada que hacer» (JUG, 43) y segundo, por idealismo, «daba ar *(sic)* pobre lo que quitaba ar *(sic)* rico» (JUG, 36), aunque nunca llegó a realizar este sueño de «el bandido generoso». Hay en esta actitud antisocial una rebeldía incipiente contra el orden social establecido. Hay, pues, un despertar muy precoz ante las injusticias sociales en el pícaro de Flores, como lo hay en *Lazarillo* y en *Guzmán.*

Silvio, socialmente, viene de una clase media empobrecida, pero no del *lumpen.* Es hijo de un matrimonio pobre, pero no miserable—típico hijo del barrio porteño—. La cuna de Lazarillo es miserable y de la de Guzmán degradante. Ya sabemos cuánta importancia tienen en la picaresca española los antecedentes familiares de sus protagonistas, uno peor que otro hasta llegar al extremo de la degradación en Pablos. Poco o nada sabemos de la cuna de Silvio. Sólo que es hijo de un matrimonio como Dios manda, que tiene madre y una hermana y que el padre «se mató cuando yo era muy chico» (JUG, 102), dice Silvio sin mucha emoción. Hasta en la picaresca porteña, los antecedente familiares juegan un papel clave. Recuérdese lo dicho sobre Genaro, el protagonista de *En la sangre,*

(Edinburgh, Edinburgh University Press, 197); ROLAND BARTHES *et al.*: *Literatura y sociedad* (Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 2.ª ed., 1971), y MARCEL BATAILLON: *Pícaros y picaresca* (Madrid, Taurus, 1969).

de Cambaceres, aunque en este caso la importancia le viene de la preocupación naturalista—la herencia—, que no preocupa a los personajes de Arlt. Silvio se parece más al Laucha de Payró *(El casamiento de Laucha),* el pícaro por vocación, quien también narra sus aventuras con complacencia—otro rasgo de *Lazarillo*—. Aunque entre Laucha y Silvio hay una diferencia de simpatía. Laucha es un pícaro cruel, antipático y sabihondo, mientras que Silvio—por lo menos durante sus andanzas picarescas—es un pícaro simpático, ingenuo y hasta idealista. En esos aspectos se parece más a la picaresca española que a la porteña.

La pobreza rayana, a veces, en la miseria, es un aspecto importante en toda picaresca. Silvio narra la miseria de su casa—su hermana «Lila para no gastar en libros tiene que ir todos los días a la biblioteca» y su madre «bajo la orla de la saya enseñó un botín descalabrado» (JUG, página 68)—; la de los Irzubeta, cuyo hijo, Enrique, se volverá pícaro profesional hasta terminar en la cárcel; el hambre más grande merodea por la casa de don Gaetano, donde su criado, don Miguel, «lloraba de pena y de hambre» (JUG, 77). Hambre también es el mundo de *Lazarillo* y de *Buscón,* derroche e indigencia acompañarán a Guzmán. Es curioso que, mientras en casa de Silvio se pasa hambre, éste y sus compinches derrochan el dinero adquirido con sus robos de una manera tan loca como Guzmán: «Mas cuando el negocio estaba en auge y las monedas eran reemplazadas por los sabrosos pesos, esperábamos a una tarde de lluvia y salíamos en automóvil» (JUG, 46). Es notable que Erdosain, el protagonista de *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), tendrá una actitud similar con el dinero robado a la compañía de la que es cobrador. Pero en ningún caso los protagonistas de Arlt recurren a la mendicidad. Sólo Eustaquio y Emilio Espila—en un paralelo picaresco muy semejante al del *Buscón*—salen a mendigar por las calles de Buenos Aires [22].

Los pícaros de Arlt no trabajan solos. Tampoco lo hacen los pícaros de Guzmán y del *Buscón.* En los tres casos se juntan en grupo. Silvio y sus compinches fundan el «Club de los Caballeros de la Media Noche», Rengo busca un cómplice para sus planes delincuentes, Guzmán obedece las «Ordenanzas mendicativas» de Roma *(Guzmán,* I, libro III, cap. II) y don Pablos se junta con el «colegio buscón» *(Buscón,* II, cap. IV). Pero hay un detalle curioso. En *Lazarillo* y *Guzmán* ellos son los abandonados por los que representan una escala social más alta. Lazarillo es abandonado por el escudero y Guzmán por el capitán en Génova *(Guzmán,* I, libro II, cap. X). Abandono en estos casos equivale a traición, que es precisamente lo que hará Silvio con Rengo, lo traiciona (y por el mismo hecho lo abandona) por acto gratuito de su voluntad. Hay en la

[22] Esto de ninguna manera significa que *Los siete locos* sea una novela picaresca.

estructura de las novelas de Arlt una constante: el mal que ejercen sus personajes es socialmente aceptado como bueno. Silvio delatando al Rengo, Balder *(El amor brujo,* 1932) abandonando a Irene. Barsut denunciando a Erdosain, cometen actos socialmente laudables, como es el no dejar que Rengo le robe al ingeniero, o que Balder vuelva a su mujer e hijo, o que Erdosain pague—en dinero o con la cárcel—sus robos a la compañía; sin embargo, el lector queda sorprendido, violentado, no tanto por la bajeza de los actos mismos como por los motivos que son más degradantes aún. Son actos típicos de la «moral de la ciudad», es decir, hipócritas. Angel Núñez ve en estos hechos una deliberada técnica de la narrativa arltiana: «en el submundo del crimen, los humillados y disminuidos ejercen el mal como forma de liberación» [23]. Es la venganza de Lazarillo para con el Ciego.

Toda picaresca es crítica de determinada sociedad y sus componentes. *Lazarillo* y *Guzmán* son «muestrarios de vicios»—dice Sobejano [24]—. Y Quevedo, en sus palabras «Al lector» en el *Buscón,* escribe: «Aquí hallarás, en todo género de picardía—de que pienso que los más gustan—, sutilezas, engaños, invenciones y modos, nacidos del ocio...». En Arlt, como de costumbre, hay un reverso, el muestrario de vicios, crímenes e hipocresías, no es de los de abajo o los de arriba, sino el de los de su clase, la clase media, y el mal que ejercen sus personajes es una liberación por la destrucción. Sólo que en *El juguete rabioso* no hay sermones ni discursos didácticos tan propios de la picaresca española y mexicana. Y en esto se parece más al *Buscón,* y las palabras de Alexander A. Parker convienen perfectamente a Silvio, a Erdosain y hasta a Balder: «Pablos is presented by Quevedo as bearing a burden of guilt and shame that seems to have been imposed upon him from without» [25]. Y un poco más adelante, Parker llega a la conclusión: «This brings him to the momentous choice whether he is to seek adjustment to society by accepting his suffering, or reject his suffering and so turn against the society that inflicts it». Silvio elige la primera solución, Erdosain la segunda. Silvio, en un momento de desesperación, dice: «odio a la indiferencia del mundo, a la miseria acosadora de todos los días» (JUG, 67), pero ya sabe que para medrar tiene que reconciliarse con ese mundo que le es hostil o indiferente. Los personajes de Arlt sueñan en superar su vida de clase —Silvio quiere ser inventor, Erdosain también quisiera ser inventor y sólo en segundo lugar destruir a la sociedad, Balder quiere ser arquitecto de las ciudades del futuro—, pero la «miseria acosadora de todos los días» los lleva al fracaso. Sólo Silvio—después de haberse reconciliado

---

[23] ANGEL NÚÑEZ: *La obra narrativa de Roberto Arlt,* Buenos Aires, Nova, 1968, pág. 19.
[24] SOBEJANO, *op. cit.,* pág. 21.
[25] PARKER, *op. cit.,* pág. 70.

con la sociedad—parece encaminado al triunfo. Pero el autor no elabora más y deja el asunto flotando.

Otro aspecto típico de la picaresca aprovechado por Arlt es que el protagonista es mozo de varios amos. Lazarillo tiene ocho; Guzmán, cinco; Silvio, tres y un cuarto que se anuncia, pero no se desarrolla. Los tres oficios son bien distintos a los de la picaresca tradicional: Silvio es dependiente de librería, aprendiz de mecánico de aeroplanos y corredor a comisión. En ninguno de estos oficios llega a medrar, ninguno de ellos le promete el porvenir que busca—ser inventor—. Lazarillo y Guzmán terminan reconciliándose con la realidad; no así Pablos, quien se embarca para las Indias «a ver si mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte». De Silvio, en cambio, nunca se nos dice si al fin consigue realizar sus sueños.

¿Qué pretendió el novelista con *El juguete rabioso?* ¿Pintar la tragedia de la baja clase media de Buenos Aires? Es una posibilidad. Su misma insistencia en describir los distintos aspectos de la ciudad y los hombres que viven en ella parece corroborar esta hipótesis. Pero la conclusión de la novela nos hace dudar. Silvio no congracia con la sociedad que detesta, se reincorpora a las filas de la «gente de bien». Su último acto es moralmente tan degradante como el de Lazarillo, con la diferencia de que Silvio no necesita de ese acto y, por lo tanto, es gratuito. Silvio no acepta que se le paguen sus treinta dineros de «Judas Iscariote», título del último capítulo; su acto final es más de un criminal al revés, pues en realidad evita un crimen, pero no por el bien de una persona o la sociedad, sino para afirmar su individualidad, como Lafcadio de *Las cuevas del Vaticano,* de André Gide. El hecho de que se pueda cometer un crimen impunemente abre una nueva dimensión a la picaresca, que la separa cada vez más de sus orígenes.

Así como Payró estuvo muy consciente de la picaresca española al escribir las aventuras de Laucha, así Eduardo Gudiño Kieffer, al escribir su última novela hasta el momento, *Guía de pecadores* (Losada, 1972), advierte en su página inicial «que en la actualidad suceden hechos similares y existen personajes muy parecidos a los que ya pintaba, hace varios siglos, la novela picaresca». No hay que confiar en declaraciones del autor, pero de un análisis de su novela, dividida en cinco episodios, o para seguir acuñado por Luis Vélez de Guevara, trancos, se ve su intención picaresca, o si queremos ser más específicos, su degradación de la picaresca tradicional. Mientras los otros escritores, a excepción de Payró, no tenían conciencia de estar escribiendo novela picaresca, Gudiño Kieffer plantea desde la primera línea el problema fundamental del género, es decir, que dadas ciertas condiciones económicas y sociales, sea en la

época del renacimiento o del capitalismo, aparecen las formas literarias que van desde Apuleyo hasta Alemán y en Argentina desde Payró hasta Gudiño Kieffer. Así como la picaresca española nació cuando España estaba en su mayor apogeo, previendo la inminente decadencia, pues a pesar de lo que digan Lazarillo y Guzmán, la España de Carlos V y de Felipe II estaba en los momentos más gloriosos de su política internacional que económicamente la estaban arruinando precisamente por la cumbre que se había alcanzado, así hoy, aunque el mundo parezca estar mejor que nunca (y estamos refiriéndonos a los últimos años de la gran década de los sesenta), el temor de lo que se avecina hace que los escritores recurran a las mismas deformaciones y burlas de la sociedad muy similares—salvando las distancias—a las que había usado Lazarillo en los años que entra Carlos V triunfalmente en Toledo. Lo cierto es que la picaresca prevé la crisis mucho antes que ésta se venga. Faltan todavía muchos años para que el hambre de Lazarillo se haga realidad en toda España. Y el momento en que la picaresca se escribe en la Argentina es una de las más florecientes, como es la década de principios del siglo y de los años veinte.

¿Cabe preguntarse que sabiendo todo esto se pueda todavía escribir una novela picaresca que sea válida dentro del género? El hecho de que el siglo veinte haya producido buen número de novelas picarescas de gran mérito literario, como las escritas por Cela, Rubén Romero, Payró y otros, tiende a indicar que la picaresca, al contrario de lo que se había creído, florece cuando las circunstancias económicas y sociales son mejores y en vísperas de las grandes crisis. Porque las crisis en sí mismas no son creadoras y, de hecho, el genio creador de los últimos años en países como Estados Unidos, Francia e Inglaterra no ha producido obras de excepcional valor.

Gudiño Kieffer, consciente del problema que se le planteaba, tiene el mayor cuidado de romper hasta donde le era posible con la tradición picaresca, pero no con la picaresca. Así, cada tranco y capítulo lleva un epígrafe de Quevedo, Cervantes, López de Ubeda, Mateo Alemán, Vélez de Guevara, *Lazarillo* y otros textos ascéticos, que se relacionan directamente con acontecimientos recientes que el autor recrea tomándolos de donde pudiere. Estos epígrafes no son citas como usualmente podría interpretarse, sino parte integral de la novela que une la picaresca tradicional con la de todos los siglos.

Guía de Pecadores es una novela picaresca que más que ninguna se separa de su tradición y se moderniza, si es que puede haber tal cosa, y allí está Cela para probarlo con creces. El cambio de Gudiño Kieffer es muy particular, pues en lugar de tener pícaros que gozan, medran y se arrepienten de su oficio, son pícaros que no quieren ser, no satisfechos

de su condición y nunca llegan al puerto de su buena fortuna, porque en este mundo de hoy, en el cual los pícaros todavía podrían medrar, ya está en tal estado de desintegración que los Laucha y los Silvio Astier ya no tienen lugar.

En esta picaresca no hay un pícaro determinado, sino toda una escuela de pícaros que se suceden no uno detrás de otro, sino uno dentro de otro, entrelazados en tal forma que dan a la novela una aparente confusión. Sin embargo, dentro de esta picaresca de tantos pícaros falta uno, como Laucha o Silvio, o mejor dicho, todos ellos forman un pícaro que ya no es un individuo, sino una ciudad o parte de una ciudad que no es otra que Buenos Aires, la reina del Plata, a quien el autor atribuye cualidades picarescas. No es casualidad que cada tranco comience con una invovación a la «Reyna», porque:

Todo puede suceder en tus entrañas, Reyna;
Todos tienen un lugar en tus entrañas, Reyna...
Todo y Todos. Reyna, sí, Todo y Todos:
Rateruelos y sisadores de nacimiento
O por la fuerza de las circunstancias,
Punguistas de colectivo y mecheras de supermarket,
Ciquiribailes que afanan con ciquiricatas,
Tramposos y zascandiles,
Chorros y rufianes,
Santeros y gerifaltes,
Lechuzas y alcahuetes,
Ilusionados y alucinados... [26].

Nótese lo «endiablado» del lenguaje especialmente confeccionado en y para Buenos Aires. El vocabulario y la forma versificada recuerda en más de una instancia a Rabelais y Quevedo, que el autor en un esfuerzo más puso en un diccionario que calificó de rabelesiano [27]. La creación de un lenguaje picaresco a la moderna sacado de las barriadas de la ciudad, y según el autor del Barrionuevo y Herrian, es uno de los aciertos y peligros más difíciles de salvar por no caer en el costumbrismo. Obviamente ya no era posible seguir expresándose en la forma acuñada por la picaresca tradicional. Aunque el pícaro intrínsecamente seguía siendo el mismo, no así su vocabulario. De allí que Gudiño Kieffer haya llegado a extremar este aspecto en su novela hasta el punto de hacerla oscura y confusa para cualquiera que no fuese oriundo de la ciudad.

Una transformación del lenguaje implica también un cambio en los personajes. De allí que hasta los pícaros tengan que evolucionar de mé-

---

[26] EDUARDO GUDIÑO KIEFFER: *Guía de pecadores*, Buenos Aires, Losada, 1972, pág. 156. En adelante citaremos con la página entre paréntesis.

[27] El autor mismo me proporcionó un diccionario para las dificultades de vocabulario de su novela.

todo y caracterización. Lázaro, el pibe que más se parece a Lazarillo, y el más típico y estereotipado de esta picaresca, no quiere ser el pícaro, no quiere ser el falso sordomudo y participar de la estafa; tampoco Cacho, el maestro de Lázaro y un recuerdo lejano de Guzmán, quiere ser el pícaro de pícaros y sólo espera la oportunidad de hacerse «decente» para casarse como todos los demás; Manfredi, el «alias» del Buscón, el pícaro que encarna a todos los pícaros y delincuentes, es uno de los personajes mejor acertados de *Guía de pecadores,* porque él mejor que nadie es el guía y explotador de los pícaros porteños. Hasta los hombres no quieren ser hombres—un personaje picaresco que no cabía en la tradición picaresca—acertadamente apodado «La Unica», un «pobre marica, calvo, macilento y flácido», sin nombre, no satisfecho con lo que lo dotó la naturaleza sueña con el papel nada romántico de la mujer enamorada y esclava del varón que la quisiera emplear, y que en este caso no es otro que el mismo Manfredi que la mantiene de prostituta con un empleado de oficina, que sueña con Tarzanes y Príncipes Valientes, pero en la realidad termina prostituyendo a su novia con su jefe, un viejo verde. Hasta una pícara Justina modernizada aparece en *Guía de pecadores* en el personaje de Candelaria, una pobre mujer del campo que, violada por un extranjero, tiene un hijo que ve morir en sus brazos. Ante tamaña maldad del mundo, ella decide vengarse volviéndose bruja y trasladándose a una «villa miseria», donde embauca a los enamorados, como tantos siglos atrás lo venían haciendo las Celestinas. Una de sus víctimas es precisamente Cacho, que ve perderse sus ilusiones al ver a su novia, una chica «boluda y bizca», llamada María, convertirse de la noche a la mañana en una estrella de la «tele» porque «se encama» con el magnate.

Por la descripción dada hasta aquí de los cinco pícaros en sus trancos, podemos ver qué poco de heroico queda en esta sociedad aún para los pícaros. Si algo se le puede acusar a su autor es haber destronado para siempre al pícaro que se llamaba «antiheroico», pues al fin Lazarillo, Guzmán y Buscón todavía eran demasiado heroicos para nuestros tiempos. De un personaje simpático, inocente y bonachón, la picaresca moderna lo ha degradado a un pícaro repugnante y asqueroso.

Además, de la atalaya de su buena fortuna, desde la que escribía su autobiografía ficticia el pícaro tradicional, es ahora el autor narrador el que toma en sus manos la nada compasiva misión de relatarnos sus aventuras. Esto le permite al autor una burla y desenfado pocas veces tradicional, una visión realista de la vida porteña, con humor, con destreza y forma abierta, que departe de la rigidez de la ficción picaresca. En esta corrupción de la picaresca clásica nada hay realmente de nuevo en materia de picardías. El hombre de la delincuencia y del hampa siempre sigue siendo el mismo, aunque cambien las edades y los lugares. Entre

las andanzas callejeras de Lázaro y las aventuras de Lazarillo no hay tanta distancia, como a primera vista pudiera precer. De la escuela de mendigos de Guzmán a la de vendedores ambulantes y falsos sordomudos tampoco hay mucha diferencia. Entre los sortilegios de Celestina y los embaucamientos de Candelaria todo es uno. Claro, el ambiente y las fórmulas habrán cambiado, pero no la naturaleza humana. Tiene razón, pues, Gudiño Kieffer cuando dice que «en la actualidad suceden hechos similares y existen personajes muy parecidos a los que ya pintaba, hace varios siglos, la novela picaresca» (pág. 9).

Guía de pecadores, que nada y mucho tiene que ver con la obra de Fray Luis de Granada, es una novela muy propia de su momento. Cuando todos están embarcados en buscar innovaciones lingüísticas y formales más descabelladas siguiendo el acierto de algunos grandes escritores contemporáneos, Gudiño Kieffer viró 180 grados hacia una forma tradicional, no tanto para seguirla como para negarla y negándola afirmar una vez más la permanencia de un género que lo aguanta todo, por hacer de una actitud espiritual del pueblo hispánico, incluso argentino, que tarde se dio cuenta de su gran herencia picaresca.

La picaresca porteña nace tarde e indecisa con *En la sangre* y hasta cierto punto con el *Martín Fierro,* sin tener plena conciencia de su origen y fin hasta que aparece Laucha, mitad pícaro mitad gaucho, hasta convertirse hoy en una de las muestras clásicas de la picaresca tradicional. Es una picaresca baquiana, con un poco de español y otro poco de americano; nacida de la necesidad intrínseca del ser hispánico, Laucha es un argentino en vías de hacerse, reflejo de un país en plena evolución. Veinte años más tarde, vuelven a aparecer brotes picarescos, esta vez en la ciudad, con *El juguete rabioso.* Otra vez falta conciencia del autor de estar haciendo novela picaresca, pero hay en Arlt tal intuición que termina escribiendo una típica novela picaresca que no sólo cierra un ciclo, sino que abre nuevas dimensiones a la narrativa argentina, inaugurando la novela moderna, novela de la ciudad. Por último, Gudiño Kieffer escribe la versión más moderna de la picaresca, donde toda una ciudad, su personaje central, no se salva de la burla satírica del autor. Todos los personajes de la ciudad son títeres de la gran titiritera, la Reyna del Plata, que yace desnuda junto al río, donde «diez millones de cortesanos alojados en sus ingles, en su boca, en sus sobacos... succionan, liban, maman, muerden, punzan y gusanean...» (pág. 87), a la más grande de todas las pícaras, como la Mama Grande de García Márquez, a la que en ciertos momentos recuerda [28].—*STASYS GOSTAUTAS (Wellesley College, WELLESLEY, MASS. U. S. A.).*

[28] Para un análisis más general de *Guía de pecadores* y sus vinculaciones con García Márquez y Cortázar, véase nuestra reseña en *Revista Iberoamericana,* núm. 86 (enero-marzo de 1974, páginas 187-189).

DE LA RAZON EN LA ETICA [1]

Quien algo alcanza sobre la situación de la filosofía en nuestro país conoce a Javier Muguerza como uno de sus hombres más prestigiosos; y es el suyo un prestigio más sintomático cuando se cae en la cuenta de que el libro que voy a comentar es el primero que publica, aunque llegue precedido de un abundante número de enjundiosos artículos y otros escritos no menos apreciables. Pero la reputación de que goza Javier Muguerza no se mide únicamente por su obra escrita, sino por toda una actuación que revela en él al buen profesor, al buen investigador, al buen colega y, en una palabra, al buen filósofo. Pues si le adornan las virtudes del buen «profesional» éstas se encuentran potenciadas por una serie de cualidades «éticas» que hacen fácil y agradable su amistad y lo han convertido en presencia obligada en cuantos congresos, coloquios o debates se organicen sobre temas filosóficos, índice nada desdeñable del común reconocimiento de su saber y competencia. Bueno es que alguien venga a recordarnos, en este mundo manipulado por la escritura, que la filosofía empezó siendo diálogo, y que la amistad era un valor altamente apreciado por la ética griega. También lo es para Muguerza, quien entiende la obra escrita únicamente como pretexto que prolonga y alienta la amistad, puesto que—dice—«uno escribe por y para los amigos, y la Humanidad le interesa en tanto que congregación de infinitos amigos potenciales» (pág. 12).

Huelgan, sin embargo, las presentaciones de un libro cuyo interés salta a la vista desde las primeras páginas. *La razón sin esperanza* reúne un conjunto de ensayos (algunos de ellos publicados ya con anterioridad) sobre filosofía moral, disciplina sorprendentemente desatendida e incluso despreciada por las tendencias que señalan el camino del filosofar contemporáneo, pese a ser precisamente una de las escasas materias sobre las que el pensar filosófico—muerto y enterrado ya en muchos aspectos—pueda todavía y deba pronunciarse. Unicamente la filosofía llamada analítica, ocupada preferentemente en el análisis del lenguaje, según unos criterios directamente derivados del positivismo lógico, criterios, por tanto, suicidas en cuanto no sea la mera «descripción» de lo dado, únicamente esa filosofía, parece, se ha dedicado de una forma sistemática al estudio del lenguaje ético; pero lo ha hecho con una temeridad y cortedad de ambiciones tales que sólo habría conseguido alimentar el creciente desinterés por la ética de no mediar serios y atinados intentos dirigidos a marcar otro rumbo que abra para la filosofía moral horizontes más imaginativos.

---

[1] JAVIER MURGUERZA: *La razón sin esperanza*, Madrid, Taurus, 1977.

Uno de tales intentos lo constituye el volumen a que atiendo ahora, cuyo autor suele ser clasificado como pensador analítico. Lo peor de las etiquetas que catalogan a un filósofo dentro de una determinada escuela es que nunca son de uso singular y nos llegan ya falseados por usos ajenos, de forma que la identidad adjudicada nunca satisface y uno siente la obligación constante de repetir que su propia actitud no es la que predica el rótulo. En nuestro caso, la insatisfacción que Muguerza siente al verse en la escuela analítica está plenamente justificada, puesto que en ningún momento se deja llevar por el método característico del análisis filosófico del lenguaje, sino que trata de hacerlo compatible, trata de enriquecerlo, con otras aportaciones del pensamiento filosófico actual. De la analítica al marxismo, pasando por la Escuela de Francfort, tal es la trayectoria que suelen recorrer los escritos de Muguerza. Si los temas que escoge como objeto de estudio son de procedencia analítica, el modo de enfocarlos y lo que hace con ellos están muy lejos de ser fieles a la ortodoxia de la escuela. Refiriéndose al tema central de *La razón sin esperanza,* el propio Muguerza indica en el prólogo que los distintos ensayos reunidos son «uno y el mismo», brotados de un solo tema, el auténticamente fundamental para la ética: la relación entre el ser y el deber ser. Problema de indudable origen analítico (Hume fue un analítico *avant la lettre),* pero que se transforma rápidamente en otro de más largo alcance: la relación entre razón teórica y razón práctica, conceptos que difícilmente se encuentran en el pensamiento analítico y que, por otro lado, poseen una inequívoca coloración francfortiana. Nada permite esperar, pues, de *La razón sin esperanza,* cosa parecida a un inventario de los usos y abusos de los términos éticos. Todo lo contrario, Javier Muguerza tiende a olvidar casi por completo las complejidades lingüísticas (el manjar más apetecido por los analíticos) para dar rienda suelta a la vena especulativa.

Pero dejémonos de consideraciones marginales, para entrar de lleno en el contenido del libro [2]. El hilo conductor del conjunto es reivindicar el «puesto de la razón en la ética», recuperar a la razón tras una fase de filosofía moral que ha querido desembarazarse de todo cuanto implicara una toma de posición, un juicio valorativo, o que ha optado por la actitud irracional de considerar las decisiones morales como cuestiones de sentimiento, simpatía, emoción, más derivadas de un acto de fe o de voluntad no justificada que de una argumentación racional. La pregunta que Kant no acertó a resolver—por no dejar que la razón sobrepasara las

---

[2] No voy a tratar metódicamente y por su orden cada capítulo del libro, compuesto por cinco ensayos publicados previamente, más una introducción y un epílogo que dan al volumen una unidad irreprochable como «crítica de la razón analítica». Ciertamente, según confiesa Muguerza, todos los ensayos son «uno y el mismo»; pero nada hay que objetar a ello: uno escribe siempre sobre sus obsesiones, y Muguerza tiene el don de contagiar las suyas a lectores y oyentes, provocando, creando el diálogo filosófico.

fronteras de la experiencia—, la pregunta «¿cómo son posibles los juicios morales?», «¿cómo se justifican?» o, mejor, «¿cómo es posible la razón práctica?», es prueba—dice Muguerza—de que «en filosofía moral cabe ocuparse teóricamente de la práctica» (y no sólo «cabe» habría que glosar, sino que ahí está la única función de la filosofía moral). La pregunta de Kant formulada de nuevo es una invitación a no desesperar —como le ocurrió a Kant—en la búsqueda del lugar de la razón en el comportamiento humano. El fracaso en la búsqueda, o la simple renuncia a ella desde un principio, ha cristalizado en tres actitudes que desazonan profundamente a Muguerza, porque son la negación de la racionalidad moral. Son tales actitudes (de hecho, tres facetas de una misma actitud) el subjetivismo, el escepticismo y el relativimismo éticos. En la base de esas posturas «irracionalistas» se halla la separación radical entre hechos y valores, y la voluntad de sortear la temible y desventurada «falacia naturalista»: imposibilidad de deducir un juicio de valor de un juicio fáctico. Puesto que el «debe» no puede derivar del «es», no habrá para los juicios de valor justificación «objetiva», es decir, empírica: serán juicios subjetivos, personales, que expresarán emociones derivadas de unas creencias no objetivables. De la ética, si es así, se podrá hablar muy poco, y lo que se diga será incomprensible si no se comparten idénticos sentimientos. El subjetivismo (emotivismo) conduce al escepticismo frente a la posibilidad del discurso ético. O al *irracionalismo:* nada es últimamente racional o justificable, *i. e.,* objetivable. Conclusión que abrazaron sin escrúpulos los neopositivistas y ha limitado el estudio de la ética a una pura descripción—lingüística o sociológica—del hecho ético. Está claro que esa pura descripción parte del supuesto de que los valores son siempre relativos a las circunstancias individuales o sociales—e incluso lingüísticas—, supuesto que se acepta como evidente.

Una cierta dosis de subjetivismo, escepticismo y relativismo es imprescindible en filosofía moral, pero es también un *must* de la reflexión moral reducir tales actitudes al grado mínimo. Nos encontramos de nuevo con la inevitable distinción entre el «ser» y el «deber ser» aplicada a la ética misma: una cosa es la ética «que es», como hecho empírico y social, y otra cosa es la ética «que debe ser». Puesto que es un hecho la no unanimidad con respecto a los valores, habrá que concluir que, hoy por hoy, la moral es relativa. Pero la ética lleva implícita, como imperativo que la define, una pretensión de universalidad o una exigencia de objetividad que la impulsa a trascender el relativismo, el subjetivismo y el escepticismo como defectos de una ética a medio camino, una ética que no llega a cumplir su propia idea. Devolver a la ética «la esperanza en la razón», volver a confiar en la posibilidad de justificar racionalmente los juicios de valor, ideal del que abdicaron los filósofos emotivistas, es para

Muguerza el único baluarte de un pensamiento que no puede ni debe permitirse el lujo de la arbitrariedad total. Renunciar a la razón es condenar a muerte a la filosofía moral, pues la búsqueda de razones válidas para la moral no es un simple recurso para alargar la vida de una disciplina que desfallece por falta de orientación y guía, sino una exigencia implícita en la definición del concepto de «moral». Una ética irracionalista sería, en la opinión de Javier Muguerza, la negación de la ética.

Hasta aquí, el programa propuesto es profundamente atractivo para quienes pensamos que la ética o reflexión filosófica sobre la moral tiene algún porvenir y razón de ser. Muguerza nos llama a compartir una concepción de la filosofía moral que es al mismo tiempo su propia justificación: cabe—y se debe, insisto—hacer teoría acerca de la práctica, cabe dar razón de la práctica y, desde esa esperanza, puede y debe iniciarse la reflexión sobre la moral. El «cabe» ha de ser reforzado con un «se debe», pues la ética no trata sólo de lo «que es», sino mayormente de lo «que debe ser». Tiendo a pensar que la racionalización de la ética no ha de estar impulsada por la esperanza en su posibilidad—tal racionalización nunca será posible perfecta y totalmente—, sino por la convicción de que la ética *debe ser* esa búsqueda de razones llevada a cabo con la mayor imparcialidad y objetividad posibles. El problema, sin embargo, empieza cuando se pretende realizar ese programa. Por una parte, tenemos que preguntarnos y tratar de responder en qué consiste «razonar» la práctica. Y, por otra parte, cuál es la conducta que suponemos objeto de razonamiento. La primera pregunta—«¿qué se entiende por dar razones?»—tiene, para Muguerza, dos respuestas: 1) «dar razones» no es explicar científicamente (causalmente) una realidad o un hecho, sino justificarlo, argumentar el porqué de unas opciones que se entienden como morales. Tal aclaración es importante porque priva, de entrada, a la ética de ambiciones científicas (las ambiciones que perdieron a los neopositivistas); 2) la racionalidad exigida para los juicios éticos tiende a establecer la objetividad de los valores morales, contrapartida clara de las actitudes irracionalistas que se quieren evitar. De otra manera: la exigencia de racionalidad equivale a la exigencia de universalidad; que una opción ética es racionalmente justa significa que no puede valer sólo para mí, arbitrariamente, sino que es la opción más válida para quienquiera que se encuentre en mis circunstancias. No se pretende con ello dar un nombre nuevo al principio de universalizabilidad, erigido por Hare y otros analíticos en puntal básico de la ética. En el pensamiento analítico, la universalizabilidad se entendía como exigencia *lógica* derivada del funcionamiento semántico de los juicios de *deber*. Al introducir, en cambio, el imperativo de razonar tal pretensión, se apunta no a la forma, sino al contenido de los juicios éticos. Pero seguimos con la pregunta: ¿qué es

razonar?; ¿cuándo puede considerarse que una razón justifica, es válida?, o ¿cuál es el criterio de racionalidad? Más aún: ¿cómo resolver el conflicto cuando, desde dentro de la ética, se levantan distintas opciones, incluso contrarias, contando todas ellas con razones aparentemente válidas? ¿Es posible—es *ético*—otorgar idéntico valor a razones opuestas o se impone decidirse por una de ellas, por la que se considera más válida? Y esa decisión, ¿qué garantías de racionalidad tiene? La pregunta por la racionalidad parece no tener fin y despeñarnos irremediablemente en el relativismo o en el absolutismo dogmático.

Una de las corrientes últimas y también más «arriesgadas» de la ética analítica, haciendo un esfuerzo por superar el subjetivismo emotivista, ha gestado la idea del «punto de vista moral» (que Muguerza confronta con la del «punto de vista racional»), según la cual la validez de los juicios éticos se apoyaría no en sentimientos personales intransferibles e inobjetivables, sino en un especial «punto de vista» compartido por quienes estuvieran dispuestos a comportarse de acuerdo con normas morales de conducta. Supuesto de tal tesis es que los criterios de moralidad no pueden ser, en último término, absolutamente dispares, es decir, «el punto de vista moral» supone que estamos básicamente de acuerdo sobre el significado y el uso de «moral», por lo menos en el seno de una determinada cultura y época. Pero la realidad está lejos de verificar tal hipótesis, y el término «moral», incluso en una misma época y cultura, recibe aplicaciones que dejarían desorientado al lingüista que, apoyándose en ellas, tratara de descubrir el significado del término. «El punto de vista moral», en definitiva, tal vez consiga reparar un subjetivismo radical transformándolo en la intersubjetividad de los que piensan moralmente, pero no consigue superar el relativismo. Con palabras de Muguerza, los defensores de dicho punto de vista afirman que «toda forma moral de vida cuenta con idénticas posibilidades de justificación», frente a lo cual el «punto de vista racional» sería bien distinto: «aquella posición que—sin negar la relatividad moral que se desprende de la existencia, en diferentes circunstancias de fecha y de lugar, de una indudable multiplicidad de formas de vida—admite, sin embargo, la posibilidad de que alguna de ellas sea *absolutamente* preferible, siquiera a título ideal desde el punto de vista racional» (pág. 241).

Para apoyar la tesis del «punto de vista racional», Javier Muguerza imaginó la figura de un preferidor racional que, poseedor de las condiciones indispensables para el ejercicio de la razón—imparcialidad, información y libertad—, se constituyera en portavoz del «punto de vista» en cuestión, optando por la forma de vida preferible, mejor o más racional. La idea del preferidor le satisfizo tan poco, que el propio autor se encargó de destruirla al poco tiempo de haberla concebido. Pero, aun

después de destruida la figura, Muguerza no abandona la tesis que abraza la posibilidad de que una determinada forma de vida sea «absolutamente preferible, siquiera a título ideal, desde el punto de vista racional». Pues aunque él mismo confiesa que la comezón de refutar el escepticismo ha dejado de atormentarlo, parece que el aguijón relativista sigue molestándole. Ahora bien, la refutación del relativismo no implica para Javier Muguerza la adhesión a un dogmatismo absolutista. También el dogmatismo es una tentación que hay que evitar. Tengamos en cuenta que si en el párrafo citado se habla de un comportamiento «absolutamente preferible» es todavía «a título ideal», con lo cual el concepto de «absoluto» pierde ciertas pretensiones. Pero es que tampoco quiere Muguerza ser acusado de «idealista», y así se apresura a añadir que la exigencia absolutista no tiene por qué estar reñida con cierto historicismo, según el cual «sería la *historicidad* de nuestros fines últimos—y no su gratuidad—la llamada a despojarlos de su condición de absolutos sin tornarlos por eso irracionales o carentes de toda justificación» (pág. 206). Y la pretensión absolutista, unida a la inevitable dimensión histórica de los criterios de racionalidad, sólo tiene una salida: *la racionalidad entendida como proyecto* hacia una idea de humanidad y de sociedad en la que se realicen los ideales de emancipación y de libertad, es decir, donde las condiciones para el perfecto uso de la razón sean una realidad. La racionalidad se presenta como un método, una forma de pensamiento que se tiene a sí misma como objeto. El impulso de la ética y de la razón arranca de la historia, pero siempre con la intención y el deber de mejorarla. «Todo lo que, en cualquier caso, me interesa poner de manifiesto—leemos—es que la historicidad fundamental de nuestros fines racionales y de los propios criterios de racionalidad que los avalan nos veda por igual la torpe ilusión de declararlos absolutos y la fácil comodidad de despacharlos como relativos sin el arduo esfuerzo previo de asumir nuestra perspectiva histórica e intentar a su vez sobrepasarla» (pág. 274). En los momentos actuales, la instauración de una sociedad sin clases, sin dominación, vendría a encarnar ese ideal de racionalidad. Ideal, por otra parte, tan lejano e irreal, que «no se mantiene sin el concurso de esa energía de activación que es la esperanza» (pág. 288). El papel del filósofo consistiría no sólo en idear utopías, sino en impedir que las utopías «dejen de serlo»; en procurar, pues, actuando como conciencia crítica del presente, que no se tuerza el camino hacia la proyectada transformación emancipatoria del hombre y la sociedad. Pero si la racionalidad no es más que un proyecto que, habida cuenta de la historicidad de nuestros fines, jamás podrá recabar para sí garantías de objetividad y universalidad; si ni tan sólo nos es lícito partir de un criterio de racionalidad, pues éste también es histórico, ¿de dónde partimos y hacia dónde vamos?

De las dos acepciones del «dar razones» anotadas arriba, sólo resta la primera: justificar, argumentar; pero ¿cómo saber que la argumentación es *racional?*

Está claro que Muguerza es bien consciente y no oculta la perplejidad en que se encuentra el filósofo, en constante tensión—dice él— «entre el estado de inocencia que proporciona la ignorancia y el confortable bienestar que suministra la certeza» (pág. 217). Al modo de Sócrates, siente un profundo disgusto por los cauces que ha tomado la reflexión ética, disgusto que, unido al pudor de quien está alerta a su limitado saber en cuestiones tan trascendentes, le impide cualquier veleidad de erigirse en «maestro de virtud».

Pese a las perplejidades, ciertos ideales, como la sociedad sin clases, el socavamiento final de las estructuras de dominación, e incluso objetivos más concretos, como la eliminación de la pena de muerte, la autodeterminación económica, etc., sí parece que pueden considerarse ideales racionales, objetiva y universalmente. Al plantear arriba los dos puntos para mí más problemáticos de la «racionalidad ética», apunté, primero, a la imposibilidad de definir o dar criterios de racionalidad y, segundo, a la dificultad de determinar qué tipo de conducta merece ser «razonada», es decir, cómo se delimita el comportamiento moral. Muguerza manifiesta repetidas veces que la racionalidad no ha de aplicarse a los medios, sino a los fines últimos: en la terminología de Francfort, se reivindica la razón objetiva y no la subjetiva-instrumental. Todo ello por contraposición a la actitud emotivista que entendía y aceptaba la racionalidad de los medios (justificados por los fines), pero afirmaba la irracionalidad absoluta de los fines últimos.

Me pregunto, sin embargo, si la justificación de los fines últimos es no ya posible, sino necesaria, pues tiendo a pensar que éstos son—tienen que ser—intrínsecamente racionales. Y para mostrarlo no es preciso echar mano de principios tan generales como el *bonum est faciendum* o la «felicidad es un bien» («posibilidad frente a la que no somos libres», ha escrito Aranguren, parafraseando a Santo Tomás), sino basta aducir los ideales de racionalidad montados más arriba: sociedad sin dominación, etcétera. Si éstos no cuentan con el apoyo de la razón, confieso que no sé en qué consiste dar razones justas y válidas. Aquí no es caso de seguir dando razones, porque la racionalidad se hace evidente. Supongo que así caigo de cabeza en alguna forma de «neonaturalismo», pero ése es un riesgo inevitable cuando se empieza a hablar de contenidos morales. Los fines últimos son racionales porque sólo una mente perversa, demoníaca, visceralmente egoísta y antisocial se resistiría a potenciar los ideales —en tanto ideales—de justicia y emancipación encarnados en la sociedad sin clases. Las figuras de Calicles, Trasímaco o Glaucón, por ejemplo,

son la negación de la ética y de la racionalidad; la transvaloración que proponen tiende a mostrar la inutilidad del pensamiento moral o racional, pero en ningún momento tales personajes platónicos se consideran a sí mismos defensores del criterio de racionalidad (o la esencia de la justicia, que viene a ser lo mismo). Y si, efectivamente, no hubiera otro impulso que el egoísmo, la autosatisfacción y la voluntad de poder, sólo cabría decir: «apaga y vámonos». Ahora bien, si el fin es siempre, formulado de una u otra manera, el sometimiento de esos impulsos pretendidamente primarios, entonces el fin es la razón. No se pueden buscar ya más razones que justifiquen ese fin, y el objetivo de la justificación racional será poner los medios más adecuados para alcanzar el fin último.

Trato aquí de apoyar ciertos esfuerzos recientes por difuminar la separación entre medios y fines (pienso, por ejemplo, en filósofos de tendencias tan distantes como Dewey, Kolakowski, Adorno... y Stevenson, por qué no decirlo). Y aunque Muguerza, como observaba, insiste en aplicar la racionalidad a los fines y no a los medios, trae a colación repetidas veces una concepción de racionalidad que es, en mi opinión, la más sugerente. La razón—dice—«es la capacidad de hacer frente a situaciones inéditas». Efectivamente, en las situaciones inéditas está el escenario propio de la decisión moral, escenario en el que los principios demasiado generales y abstractos tienen escasa eficacia. Admitimos, por ejemplo, la racionalidad de la sociedad sin clases, pero ¿y los medios o formas para llegar a ella?: ¿cuentan todos igualmente con el apoyo de la razón? La opción sobre los medios es menos eludible, más apremiante y más arriesgada, pues tratándose de «situaciones inéditas» no basta echar mano de un fin o de una norma general: hay que justificar su aplicación. En la experimentación de la novedad encuentra también su lugar propio la ética, porque ahí es donde los elementos individual y social que concurren en la decisión son irrenunciables e irreductibles. La conciencia de las propias limitaciones, apoyada por la evidente disparidad de criterios, ridiculiza todo anhelo dogmático; pero esa inseguridad no *debe* potenciar, en consecuencia, el abandono a la sinrazón. Aun cuando no nos es dado actuar desde la certeza, la acción ética—o racional—debería definirse como la realizada desde la convicción de que la actitud elegida es la más acorde, la más «justa» para con el ideal o fin último de la vida racional. A esto se ha llamado siempre actuar responsablemente.

Mucho me temo, sin embargo, que por esta vía no se conseguirá jamás escapar del relativismo o de lo que tiene peor prensa: el liberalismo. Pero yo no sabría defender otra actitud: respecto a los fines últimos, podemos y debemos ser dogmáticos, porque los consideramos definitorios de «la moral» (o cuando menos, de la moral de nuestro siglo, que es la única que puede importarnos). Respecto a otros fines

más inmediatos y apremiantes, veo sólo dos posibilidades: o uno está seguro de que lleva la razón o duda que la tenga, perplejidad derivada, sin duda, de condicionamientos múltiples en los que no voy a meterme ahora, pero difícilmente erradicable. Lo que no obsta, sin embargo, a dar razones, pues el razonamiento es la única forma de llegar a una posible unificación de criterios. Así lo ve también Muguerza: «El único sentido en que cabe hablar de la 'objetividad' de la razón práctica es, por así decirlo, el de su 'intersubjetividad'. Por el hecho de adherir a aquella forma social de vida que *nos parece* más racional, aspiramos a que otros hombres y otras sociedades la puedan compartir y luchamos por conseguir universalizarla. Pero *nunca podemos estar seguros* de que nuestro *ideal* coincida, de hecho, con *la racionalidad en sí y por sí,* lo que, sin duda, constituye un argumento poderoso para admitir la competencia democrática de otros *ideales* de vida alternativos» (pág. 169; la cursiva es mía). La concesión de Muguerza al liberalismo parece también clara. Unicamente insistiría en que tratándose de «ideales» de vida—fines últimos—sí *debemos estar seguros* de que coincidan con la racionalidad (histórica, por supuesto; yo suprimiría entonces el «en sí y para sí»).

No creo que pueda constituir un freno para el desarrollo de la filosofía moral la coexistencia e incluso disparidad de opiniones, que no tiene otra explicación que la falta de omnisciencia humana. «El desconocimiento—ha dicho Agustín García Calvo—es el aliento mismo de la vida de los hombres». La idea spinoziana de que la moral es fruto de la ignorancia encierra una terrible verdad, pues sólo la falta de saber garantiza la pervivencia del pensamiento moral y la necesidad de la moral misma. No el *cómo,* sino el *qué* es lo inefable, pensó Wittgenstein. Y si llegáramos a poseer el *qué,* las esencias—según pretendía Sócrates—, la reflexión moral sobraría. En la sociedad sin clases, en la sociedad que «hubiera superado las escisiones de la razón» (como la explica Muguerza), la ética no hará ninguna falta. El bien siempre está más allá, es una perfección no ejemplificada, en cierto modo, una ilusión y una fantasía. Por eso la ética, al imaginar el bien, trata del «debe» y no del «es», y si le fuera dado tratar de realidades, si el «es» y el «debe» llegaran a identificarse, todos seríamos dioses, como Kant tuvo que postular.

En resumen, y sin dejar de estar de acuerdo en lo fundamental con las tesis y también con las perplejidades de Javier Muguerza, he creído que valía la pena notar la insuficiencia de fijar la atención en la racionalidad de los fines, olvidando la de los medios. Es cierto, sin embargo, que la filosofía moral no ha cesado de forjar utopías, ilusiones, y es su deber mantenerlas. Como escribe bellamente Muguerza, «cuando una utopía admite una remota posibilidad de realización, su defecto no es

ser una utopía, sino precisamente dejar de serlo» (pág. 216). Y hay que empeñarse en responder afirmativamente a la pregunta que el mismo Muguerza se plantea, parafraseando a Hegel: «¿Es *realizable* todo lo racional?» Hay que empeñarse en que lo sea porque sólo así se mantiene el edificio ético; hay que empeñarse, diría, en mantener la ilusión.

Platón, pensador de la primera gran utopía del mundo occidental, escribió en las páginas finales de *La República* que el modelo de sociedad ideado está situado «en el cielo», pero «poco importa que exista o llegue a existir: es la única ciudad en cuya política el hombre bueno puede tomar parte». La verosimilitud no es condición necesaria de la racionalidad. Ni la razón puede estar reñida con la ilusión. Pues si, como está claro, el hombre no cuenta con las condiciones ideales del pensar racional, si no dispone siquiera de los elementos de juicio necesarios para saber que la acción que elige es la acción «justa», ha de suplir tales carencias con la imaginación. La razón, así concebida, se encuentra emparentada semánticamente con la idea, la utopía e, inevitablemente, la esperanza. Entendida como exigencia ética, nunca estará plenamente realizada: es esperanza porque no apunta al «es», sino al «debe». Y la razón es también la forma de encajar lo insólito, lo inesperado, lo inexplicable, aquello que se desvía de la idea racional; la razón es, pues, también la forma de enfrentarnos con la irracionalidad.—*VICTORIA CAMPS (Santa Teresa, 38. SAN CUGAT DEL VALLES. Barcelona).*

LA POLEMICA SOBRE LA "CIENCIA DE LA CONDUCTA" HUMANA

Walden Dos, la difundida novela de B. F. Skinner, escrita en los años cuarenta y que necesitó, al menos, un par de lustros para empezar a conocerse ampliamente (en España ya lleva cinco ediciones, la última de 1976) [1], se inscribe en la prolongada y gran tradición de la literatura utopista, en esa línea de «sociedades ideales» programadas para la absoluta felicidad del hombre, que tiene su probable inicio en *La República,* de Platón, y engloba autores como Bacon con *La nueva Atlántida,* Moro, Campanella, Wells, Huxley, Orwell, Bellamy, Morris, etc., cada uno dentro de las formulaciones y el anhelo de transformación que les permitieron los conocimientos de sus respectivas épocas, pues, como es

[1] SKINNER: *Walden Dos,* Ed. Fontanella, 5.ª ed., Barcelona, 1976.

lógico, las metas ideales, utópicas o no, vienen determinadas por los condicionantes de época.

Si bien «utopía» es una palabra griega que significa «en ningún sitio», conviene consignar que al cabo del tiempo, además de su significado de falta de localización geográfica, se carga con el matiz de proyecto o programa «irrealizable», lo cual no deja de ser una connotación peyorativa, ya que los autores de utopías no se han tomado el trabajo de construirlas desde la vertiente de un total escepticismo en su posible puesta en práctica.

El título de la obra de Skinner, *Walden Dos,* ya presupone cierta audacia. Como se sabe, el escritor norteamericano Henry David Thoreau, harto del sentido deshumanizador de la civilización industrial, rebelde contra la propiedad, el sistema de enseñanza y la onerosa carga del progreso, se refugió en Walden, un lugar del bosque de Concord, Massachusetts, y allí se construyó una cabaña, plantó alubias y, dicho de manera esquemática, demostró con números y prácticamente que el hombre podía vivir en soledad, en contacto con la Naturaleza y trabajando sólo seis meses al año. Fruto de esta experiencia fue el, sin duda, hermoso libro *Walden o mi vida entre bosques y lagunas.* Para título de su utopía, aquí viene a inspirarse Skinner, es decir, en un ejercicio práctico, verosímil y completamente verificable, al menos verificable en su época de realización, mediados del siglo XIX. Y esta correlación, por parte de Skinner, no es del todo congruente, a no ser que esté tan convencido de su utopía, ahora entrecomillada, como para hipostasiarla en la evidente experiencia de Thoreau. Aquí termina cualquier clase de paralelismo.

En el *Walden Dos,* de Skinner, asistimos a la organización y desarrollo de una comunidad utópica, integrada aproximadamente por mil personas, con posibilidad de ampliación, que se rige por los principios devengados de un sistema que se denomina «ingeniería de la conducta» o ciencia de la conducta humana, que para el caso es igual. La acción política—expresa Skinner—no es buena para construir un mundo mejor: hay que valerse de la tecnología moderna y resolver los problemas resultantes de la convivencia a través de la mencionada «ingeniería de la conducta».

Vaya por delante la observación de que, se esté o no conforme con los planteamientos y resultados de *Walden Dos,* supone un importante esfuerzo mental que se explaya en todas las direcciones, tanto económicas como psicológicas y de organización social. Casi podría afirmarse que el libro de Skinner interesa más por la crítica realizada de la civilización moderna que por las muy hipotéticas soluciones arbitradas en la comunidad. Puesto que la civilización moderna es desgraciada y presenta un cariz pesimista, Skinner propone que se estudie científicamente las nor-

mas de conducta para la mejor integración del individuo al grupo, y aquí ya intervendrían, mediante técnicos de planificación y administradores, las llamadas técnicas aversales, el autocontrol, nuevos sistemas de enseñanza escolar, la supresión de la competitividad, el raciocinio de una *represión benefactora,* la autosuficiencia con cuatro horas de trabajo, el surgimiento del ocio y el recreo y, en suma, todo lo que el sentido común y las prerrogativas de la psicología más avanzada aconsejan *en términos ideales,* ya que la caracterización de una utopía suele aparentar tanto perfeccionamiento como la formulación de una doctrina religiosa o una teoría política, desde el cristianismo al marxismo, pero nunca se repara bastante en el hecho cierto de que las doctrinas y las teorías fracasen continuamente y las utopías, de Platón a Huxley, no se pueden llevar a la práctica. El fracaso, respecto a la concordia y felicidad de los seres humanos, es tanto de la realidad como de la utopía que pretende reformarla. Todo lo cual no quiere decir que en la comunidad de Walden Dos dejen de brindarse nociones útiles, tales como el control de la natalidad; la eliminación de los desplazamientos cotidianos en la gran ciudad y, por tanto, la zarabanda de los transportes y la gran ciudad misma; el debilitamiento de la familia y de las actuales formas de gobierno; la división del trabajo; la lucha no contra la propiedad, sino contra la propiedad innecesaria, y la disminución del consumo, lo cual supone, desde luego, cambiar la economía de mercado por otro sistema de tipo socialista y planificado, acorde con las necesidades verdaderas de la población.

Walden Dos, en su significado neto de comunidad utópica, integrada por una serie de personas a las que no les importa no tener libertad, porque se entiende que la libertad pertenece al terreno de los mitos, presenta un panorama complejo, en el que alternan la intuición deslumbrante, la crítica acertada y la ingenuidad más idealista. Un par de ejemplos: en que la muchedumbre *es cara,* es decir, la construcción de teatros, estadios, restaurantes o balnearios, con derroche de material y espacio costosos que luego no se usan todo el tiempo, podemos estar de acuerdo, así como en la conveniencia de cultivar césped que adorne y recree los sentidos y sirva al mismo tiempo para alimento del ganado. El hecho de que a una persona que desempeña mal su trabajo—es el segundo ejemplo—no sea necesario reprenderla en la comunidad, sino simplemente quitarle esa responsabilidad del trabajo, resulta ingenuo, como pretender impedir el matrimonio de noviazgos inconvenientes a base de consejos de efecto seguro. Se ve que las dos soluciones pertenecen de lleno a la pragmática de la vida real, en la que la estimación de incompetencia es una reprensión, y el amor administrado y conveniente, una práctica diaria y un desastre.

Políticamente, el *Walden Dos,* de Skinner es inclasificable o muy

ecléctico, pues lo mismo se advierten matices ácratas que cristianos, marxistas y fascistas. En cualquier caso, no es ni una cosa ni otra coherente y sistemáticamente, sino que toma de aquí y de allá lo que parece conveniente y trata de sustituir la noción de libertad. En Skinner, la libertad no existe y la democracia es nula, lo cual no quiere decir que se esté en contra de la libertad y de algunos beneficios de la democracia. Políticamente, la comunidad utópica de Skinner admitiría la superfluidad de que todo lo que no sea blanco es negro con mucha dificultad y forzamiento. Escrita la obra en 1945, a los cien años justos de que Thoreau se refugiara en su bosque, tiene, sin embargo, prólogo de 1976, donde el autor declara que una red de pequeñas comunidades estipuladas, según los conocimientos científicos que en la actualidad existen sobre la conducta humana, nos rescataría de una buena porción de graves conflictos, entre los que cabe contar el agotamiento de los recursos naturales, la contaminación, la superpoblación y la posibilidad de un holocausto nuclear, además de las patrañas de una democracia impura y de los medios punitivos para castigar los desvíos. Lo que se necesita no es un nuevo líder político ni un nuevo tipo de gobierno, sino un mayor conocimiento de la conducta humana y unas nuevas formas de aplicar este conocimiento a la planificación de unas prácticas culturales. Y añade Skinner: «Un Estado que se define a través de controles represivos, formales, legales y sociales basados en la fuerza física no es preciso para el desenvolvimiento de la civilización, y pese a que este Estado tenga un peso real en nuestro desenvolvimiento, quizá estemos en condiciones de pasar a un nuevo estadio.» Otra de las viejas ideas de Skinner es amagar la distancia, cada día creciente, entre el poder técnico del hombre y la sabiduría con que lo utiliza.

Las teorías de Skinner sobre el «condicionamiento operante», como cabeza de escuela en la tecnología del comportamiento, han creado, ni que decir tiene, cierta alarma en los representantes de una literatura «libertaria y humanista», que Noam Chomsky, entre otros, se encargó de expresar en *Proceso contra Skinner* [2]. La reacción de Chomsky ante las propuestas de Skinner es absolutamente negativa y no exenta de ironía y menosprecio: «De hecho, no hay nada en el punto de vista de Skinner que sea incompatible con un estado policial en el que rígidas leyes sean reforzadas por la gente misma que está sujeta a ellas y en el que la amenaza de terribles castigos pende sobre todos.» Estima Chomsky que las especulaciones de Skinner están vacías de contenido científico y «ni siquiera perfila los contornos generales de una posible ciencia de la conducta humana». El hecho de que los conductistas, y puede afirmarse que la facción representada por Skinner no es de las más peligrosas,

[2] CHOMSKY: *Proceso contra Skinner*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1974.

hayan llegado a la conclusión de que hablar de «dignidad» y «libertad» sea ilusorio, por cuanto el individuo viene determinado por su constitución genética, por la influencia del medio y la historia de los «refuerzos» —no está lejos, como fundamento, el «reflejo condicional» de Pavlov—, rebela a Chomsky, en su calidad de defensor voluntariamente instituido de las actitudes libertarias y humanistas, que, desde luego, no se oponen a una «planificación de la cultura» o a la creación de formas sociales que conduzcan más directamente a la satisfacción de las necesidades humanas, «aunque difieren de Skinner—sigue Chomsky—en la consideración intuitiva de lo que en realidad son estas necesidades».

Para ver más claro el problema conviene una salvedad: los conflictos de la ciencia de la conducta no se agotan en las especulaciones de Skinner, ya que detrás de las especulaciones vienen la investigación experimental y las prácticas quirúrgicas; interesa distinguir, pues, varios niveles en la ciencia de la conducta humana. Los más importantes son los que, digamos, no abandonan el predio educativo, social y cultural, y los que desembocan en otro compuesto, no ya científico, sino quirúrgico, y responden al calificativo general de control *físico* de la mente y abogan por una sociedad psicocivilizada sobre la que el doctor español, de Ronda, José Manuel Rodríguez Delgado da amplia referencia [3].

El conocimiento físico-químico de la memoria, de los sentimientos y de la razón, que ya propugnara Santiago Ramón y Cajal, es el punto de partida de Delgado, experto en observar «la actividad motora, el comportamiento animal y las funciones psíquicas, dirigidas por estímulos químicos y eléctricos» aplicados al cerebro. Estima Delgado que «la posibilidad de influir sobre la actividad mental mediante la manipulación directa de estructuras cerebrales es ciertamente nueva en la historia del hombre: los objetivos presentes consisten en incrementar nuestra comprensión de la base neurofisiológica de la mente y, además, pretenden modificar los mecanismos cerebrales mediante manipulación instrumental». Está claro: a partir de ese conocimiento y de esa instrumentación, hurgando aquí y allá, se puede ahogar la angustia, el dolor psíquico; se puede incrementar el placer, cambiar la memoria, la agresividad, la base orgánica de la naturaleza humana y, para bien o para mal, que esto se ignora, los fundamentos de la personalidad se enfrentan a un sistema de control mucho más poderoso que las influencias derivadas del medio, de la economía, la política y la publicidad, y que llenan de ingenuidad o de preciencia, tampoco se sabe, la vieja sentencia del templo de Delfos.

La imagen del cuchillo viene a cuento. Un cuchillo no es bueno ni malo en sí mismo, según preceptos éticos o criminales. Lo mismo sirve

[3] José M. R. Delgado: *Control físico de la mente*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

para matar a una persona que para cortar el pan. Luego el cuchillo es bueno o malo según la función que desempeñe, como la televisión, que puede educar a las masas o idiotizarlas para siempre. Con el control físico de la mente ocurre igual: prevenir y mitigar mediante estimulación eléctrica un ataque de epilepsia o la angustia de una neurosis puede ser notablemente beneficioso, pero sería un verdadero desastre que la psicocirugía, el control electrónico y la «ingeniería» de la conducta pudieran atentar contra los llamados derechos históricos de la persona.

J. C. Lauret y R. Lasierra se dedicaron a recopilar, en su libro *La tortura sin sangre* [4], la tortura ejercida por verdugos de «bata blanca», todos los métodos que a base de electricidad, bisturí y droga pone la ciencia al servicio de las técnicas represivas y que abre el inicio de una mutación en los viejos y sanguinolentos sistemas de tortura en las prisiones de todo el mundo. Todo esto tiende a eliminar la identidad personal. Queremos subrayar un significativo párrafo de Lauret-Lasierra: «Querer modificar el comportamiento, más que sancionar las faltas, puede parecer, a primera vista, un gesto humanitario. En realidad, se trata de disponer de un sistema de control aún más constreñido. Bajo el pretexto de *curar* a los niños hiperactivos, a los agitados, a los esquizofrénicos, a los homosexuales, etc., o de *corregir* a los delincuentes, se impone al conjunto de la sociedad un condicionamiento mental, que se disimula tras una práctica y una terminología científicas. Caracterizando la *enfermedad mental* o la *delincuencia* como inadaptación social, se calma a la opinión y se reprime con la conciencia tranquila.»

Precisamente por aquí se orienta el tema de la novela de Anthony Burgess *La naranja mecánica,* que adopta, digamos, una expresividad malvada y relativista. Creo que esto necesita aclaración. El personaje de *La naranja mecánica* es un joven delincuente de la clase gamberra, libre, sin escrúpulos, que puede llegar, y llega al asesinato, y a quien se somete a un lavado de cerebro, dicho sea en términos generales, o a una «terapia de aversión», en la terminología de H. J. Eysenck, uno de los conocidos psicólogos estudiosos del tema. En la novela de Burgess el problema moral de este tratamiento se polariza en un escritor de tendencia libertaria, «subversiva», que clama contra el método de «curación» empleado en el joven delincuente y dice: «El hombre que no puede elegir ha perdido la condición humana». Y en otro momento añade: «Estás obligado a tener una conducta que la sociedad considera aceptable, y eres una maquinita que sólo puede hacer el bien. Comprendo claramente el asunto..., todo ese juego de los condicionamientos marginales». El escritor se excita y exclama: « ¡Alguien tiene que luchar! Hay que defender las grandes tradiciones libertarias». La «maldad» de Burgess es sencilla: el escri-

[4] Editorial Dopesa, Barcelona, 1975.

tor libertario se entera finalmente de que el joven delincuente fue el causante de la muerte de su mujer, la mujer del escritor, asesinada no sin violación previa por una banda de jóvenes hablando «nadsat», y la literatura libertaria—en la obra de Burgess—se va al cuerno y el escritor pide la cabeza del joven delincuente. Es una conclusión ambivalente: se niega el derecho a ejercer la terapia de aversión y se justifica la terapia de aversión. A este tipo de disyuntiva, de ambigüedad y relativismo, que con todo sigue siendo lo más inteligente, ha llegado la sociedad y, por consiguiente, la polémica en torno al control de la conducta humana.

Pero volvamos a Delgado. Su *Control físico de la mente,* apoyado en una extensa bibliografía, y aparte de relatar todo el proceso de las muchas interpolaciones quirúrgicas, químicas y eléctricas que se están llevando a cabo en el cerebro, equivale a un largo razonamiento para justificar desde una sutil conciencia de culpa la licitud—si no moral al estilo de las viejas y nobles concepciones—biogenética, lógica y de imposición social e histórica del temario controlador, razonamiento que me parece desde luego más complejo que el aducido por Chomsky y tiene el valor, equivocado o no, de enjugar la ambigüedad de Burgess. Delgado se hace eco de que la frase «control del comportamiento humano» tiene una fuerte carga emocional, desde el momento en que amenaza la «inviolabilidad del yo», la «identidad personal» la «sagrada individualidad» (Eysenck), y se relaciona con dictaduras políticas, lavados de cerebro y explotación egoísta del hombre. En una sociedad psicocivilizada donde se ejerza el control físico de la mente y la ingeniería de la conducta, una sociedad que sus defensores prevén como muy dichosa y libre de tensiones, habrán desaparecido lógicamente la autodeterminación y la libertad. Pero Delgado, desde diversos puntos de vista, científico, sociológico, cultural, y con gran sistematismo no exento de inevitables tautologías, vacía de contenido éstas que todavía no han dejado de ser tradicionales nociones. Las vacía en tanto que mente, libre albedrío, cultura, ser, los grandes atributos y valores espirituales, son pensados como el producto de una serie de mecanismos sensoriales y ambientales que, cuando se nace o se es niño, empiezan a adquirir consistencia sin que contribuya la voluntad del interesado. Los recientes estudios neurofisiológicos y psicológicos están en contra de que el ego, la personalidad, el yo, posean entidad relativamente independiente.

A juicio de Delgado, las objeciones que provoca el control físico de la mente son discutibles, pues ocurre, entre otras circunstancias, que desde el empleo de drogas con fines terapéuticos, la coerción establecida por las leyes, la publicidad y la cultura de masas, nuestra vida está sometida a toda clase de manipulaciones industriales, reguladas gubernamentalmente, y que se extienden «a la comida que ingerimos, al agua que be-

bemos y al aire acondicionado que respiramos». Para comprender el pensamiento de Delgado es fundamental el siguiente párrafo: «Si aceptamos que la expieriencia temprana es decisiva para el establecimiento de la identidad personal, entonces hemos de concluir que la mente individual no se autodetermina, sino que está heterodeterminada por la interacción de los genes recibidos de nuestros antecesores y la información que procede del medio ambiente y de la cultura. ¿Dónde está entonces la libertad para construir nuestra identidad personal?». Por supuesto, son discutibles las objeciones que plantea el control físico de la mente y es discutible la discusión de las objeciones. Chomsky había escrito: «Por el momento, un científico honesto deberá admitir sin discusión que no tenemos casi ningún conocimiento, a nivel de investigación científica, respecto a la dignidad y libertad humanas» y que cualquier ciencia debería tratar de aumentar las posibilidades de estos conceptos en vez de disminuirlos.

Podríamos construir dos bonitas paráfrasis con Delgado y Chomsky. Si no hay libertad, ¿por qué no mejorar la condición del hombre a través de la ciencia? (Delgado); si existe la ciencia, ¿por qué no mejorar la condición del hombre a través de la libertad? (Chomsky). Parece que no es posible salir de la alternancia relativista. El problema es dialéctico. Pero creo que con estas notas se puede sacar una idea de la polémica en torno a la ciencia de la conducta humana.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-24).*

LA TEMPORALIDAD EXISTENCIAL EN AZORIN

INTRODUCCIÓN

El tema de la temporalidad en la obra de Azorín ha sido comentado por la mayor parte de sus críticos. El sentido que le dieron va a ser recordado brevemente por dos razones: apreciar la importancia que se le ha concedido a dicho tema y distinguir el significado que le da el presente trabajo. Utilizo solamente una selección de aquéllos.

José Ortega y Gasset. Cuando compone su más importante trabajo sobre Azorín lo hace situándose en el «Jardín de los Frailes». Entonces sus meditaciones escurialenses se le escapaban frecuentemente de la crítica literaria que estaba haciendo y se dirigían a España como demarcación

y como pueblo, a la España donde vivía y a la que sentía. Al retomar su tema literario lo metía dentro de la visión que acababa de elaborar. Por eso ve brotar los primores de la pluma de Azorín de la esencia de aquella patria empobrecida que los dos escritores contemplan. Cito aquí un brevísimo pasaje: «Azorín ha visto este hecho radical, que los comprende a todos: España no vive actualmente; la actualidad de España es la perduración del pasado. Aristóteles dice que la vida consiste en la mutación, en el cambio. Pues bien: España no cambia, no varía, nada nuevo comienza, nada viejo caduca por completo» [1]. Pasemos a ver la postura que adopta el escritor ante esa materia esencialmente histórica. La resumo en dos palabras. Según Ortega, Azorín es el sensitivo escritor de la costumbre. Y la costumbre es repetición del acto anodino, baladí, vulgar, que aquél revive dentro de sí y lo describe sintiéndolo. «Poeta de la costumbre» lo llama. Dice además: «Consecuente con su estro, Azorín ve en la Historia no grandes hazañas ni grandes hombres, sino un hormiguero solícito de criaturas anónimas que tejen incesantemente la textura de la vida social, como las células calladamente reconstruyen los tejidos orgánicos [2].

César Barja ve en Azorín al hombre sometido a la corriente temporal que mezcla el ser humano con las cosas en constante interferencia. Ahora bien, Azorín, dice, es un emotivo excelso, y esta cualidad aplicada al sentimiento que le llega a producir el tiempo, crea en él una tragedia, «la tragedia del tiempo». Por esta razón distingue claramente a Nietzsche de Azorín [3]. Este, por una parte, apenas tiene un sistema filosófico que enlace el sentimiento que experimenta ante la contemplación del inacabable sucederse de las cosas; por otra, le falta especialmente la exaltación del poder de la voluntad que se sobreponga a la monotonía del vivir: Azorín somete la voluntad al ciego destino de dicha monotonía [4]. Efectivamente, la diferencia entre el superhombre nietzscheano y el contemplador azoriniano es notable [5].

---

[1] «Azorín o primores de lo vulgar». Escrito en 1917. *O. C.*, tomo I, págs. 153 y ss.

[2] *Ibíd.*, pág. 182.

[3] La crítica de entonces—un entonces retrasado respecto a *La voluntad y Antonio Azorín*—manejó bastante la influencia de Nietzsche sobre Azorín, llegando a formular expresiones hiperbólicas como la de Gonzalo Ruano: Yuste es «un hermano menor de Zaratustra» (en *Azorín, Baroja, nuevas estéticas y otros ensayos*, Madrid, 1923). Tanto esta afirmación, por ejemplo, como el concepto que Azorín se formó del «Eterno retorno» nietzscheano muestran que la extraordinaria imagen del filósofo alemán sobre la temporalidad la conocían escritor y críticos vagamente. Véase la distinta opinión de GONZALO SOBEJANO en *Nietzsche en España*, Gredos, 1927. Yo me atengo exclusivamente al «Eterno retorno». La noticia e ideas que del mismo haya podido adquirir Azorín antes de escribir, o cuando escribía *La voluntad* (publicado en 1902), le sirvieron de estímulo, en mi opinión, para dar forma a una inquietud que sentía, especialmente en aquella época, por el problema vital del ser humano, y nada más. El mismo alude a la situación de Nietzsche entre los escritores españoles de entonces (en *Madrid*, cap. IX).

[4] *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, 1923.

[5] En este aspecto hay que notar cómo Azorín, años andando, manifiesta sus simpatías, especialmente en *El Escritor* (1942), por la unificación del pensamiento, cultura y acción. Y, recordando al hombre nietzscheano, exalta, en la figura de un personaje de la novela, a un grupo de jóvenes,

Carlos Clavería—en su breve y documentado estudio [6]—tiene afirmaciones claras sobre el tema, en parte siguiendo la misma línea trazada por Barja; en parte distinta, siendo ésta la que nos interesa reseñar aquí, y que nos muestra la siguiente nota: el sentido del tiempo se lo da a Azorín la experiencia del vivir.

Así interpretado, encuentra Clavería otra influencia que se ha infiltrado en la mente de nuestro escritor tempranamente y que ha permanecido quizá toda su vida. Es la del filósofo francés Jean Marie-Guyau, muerto prematuramente en 1888. En su libro, publicado dos años después, encontró Azorín una afinidad doctrinal con sus intermitentes y ya arraigadas preocupaciones por lo temporal. El mismo cita varias veces las ideas de J. N. Guyau [7].

Anna Krause analiza con detalle los escritos de Azorín que más claramente muestran el problema del tiempo, encontrando cierta evolución en el desarrollo del mismo, cuya última etapa es—dice la escritora norteamericana—de universalización y serenidad. *Doña Inés,* en este sentido, «es el fruto de su madura experiencia, el producto de un juicioso discernimiento». Pero también dice en el mismo capítulo—«Tiempo y eternidad»—lo siguiente: «La tragedia del tiempo en su aspecto mundano está concentrada en *Doña Inés*» [8]. En realidad, no hay tragedia aquí ni, opuestamente, juicioso discernimiento. En *Doña Inés,* tanto el tiempo como la incógnita que se plantea de una encarnación de la vida de los seres están producidos casi exclusivamente por un aferramiento a la simple conservación perenne de la juventud. No es otra cosa el tiempo, sobre todo en la figura de doña Inés. Su problema fundamental es finamente humano, estando planteado con notable exquisitez psicológica, fuera del tiempo, en rapto amoroso, y resuelto, atemporalmente también, con gran entereza: un sencillo acto erótico-místico, el beso que le da Diego el de Garcillán, vilmente condenado por la voz difamante de las gentes.

No está en todo esto la verdadera tragedia del tiempo, como tampoco en el valor del «oro» y del «tiempo» o el obsesivo pesimismo del *mal de Hoffman,* según podría esperarse. El tema trágico del tiempo es de otro modo, como seguidamente veremos.

---

reflejo de la España nacionalsindicalista, a la perseverancia y al cumplimiento de promesas. Mas esta postura del escritor y la evocación de un aspecto de la doctrina de Nietzsche, ¿no tendrá más de postura política del momento que de afirmación doctrinal?

[6] *Cinco estudios de Literatura española, moderna,* C. S. I. C., Salamanca, 1945.

[7] Clavería da la fecha de la «a. ed.», que dice así: *La genèse de l'idée du temps* par J. M. Guyau avec une introduction par Alfred Fouillé, de l'Institut Paris, 1902.

[8] *Azorín, the little philosopher,* publ. in Mod. Phiil., XXVII, 1948. Cito por *Azorín, el pequeño filósofo,* Espasa-Calpe, Madrid, 1955, págs. 202 y 214, respectivamente.

El tiempo y su división temática

El encuentro con el tema ha surgido al azar: en una lectura inintencionada, apareció claramente. Lo que siguió ha sido, en suma, la búsqueda del mismo a través de los libros del autor que mejor campo de posibilidades pudieran ofrecer, hasta encontrar los materiales que estudio a continuación.

Exploración de textos y unificación del material recogido

Comprende las siguientes fases: 1.ª, recopilación de citas referentes al tiempo; 2.ª, su reducción a grupos semánticos homogéneos; 3.ª, condensación tendente a encontrar en estos grupos una característica común.

1.ª Proceden las citas de 13 libros: *La Voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903), *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), *Los pueblos* (1905), *Castilla* (1912), *Al margen de los clásicos* (1915), *Madrid* (1908), *Don Juan* (1912), *Doña Inés* (1925), *Félix Vargas* (1928), *Blanco en Azul* (1929), *Pensando en España* (1940), *Veraneo sentimental* (1944).

Total de citas transcritas, 26.

2.ª Reducidas las citas a grupos semánticos homogéneos, nos dan los siguientes, que enuncio con un término distintivo de su significado: *emotividad,* formado por cuatro referencias temáticas; *existencialismo,* que tiene tres; *caducidad,* con tres igualmente; *eterno retorno,* representado por tres también; por último, he formado otro que consta de tres referencias heterogéneas desde el punto de vista de significado, pero que forman pareja con sus contrarias. Son éstas:

a) Desasosiego producido por la marcha del tiempo, véase contemplación del paso del mismo; *b)* supervaloración del tiempo, véase contemplación de las cosas, que llegan hasta anularlo; *c)* tiempo cronológico, véase tiempo abstracto.

Hay que tener en cuenta algunas referencias independientes.

3.ª Condensando la reducción llevada a cabo, nos encontramos con el siguiente resultado: el grupo referente a la *emotividad* es el de mayor número de frecuencias, como queda fijado. Examinados los demás, hallamos una incidencia común del tema *emotivo* en todos, salvo en uno: está muy acusada en el *existencialismo;* es menos intensa en la *caducidad;* aparece levemente en el *eterno retorno* y en las dos primras parejas de los *grupos heterogéneos,* y nada en las citas *independientes* (temporales).

Como resultado final del proceso seguido—que muestra la compleji-

dad del tema tiempo en la obra de Azorín—quedan para nuestro estudio los dos temas fundamentales siguientes: *emotividad, existencialismo.*

Vamos a tratarlos conformemente a las citas de cada tema, teniendo en cuenta tanto las peculiaridades que ofrecen, como, y principalmente, las relaciones interdependientes que muestran. En último término observaremos otro tema, cuya procedencia no es la de una cita de significado denso, como las demás, sino que se encuentra vagando por varias correspondientes a los temas que se estudian. Alguna nueva aparece de significado preciso y que reproduzco. Con todo, creo puede considerarse como tema constante en la obra de Azorín. Lo llamo «Temporalidad y vivir descontento».

Emotividad

Las dos primeras citas son de *Las Confesiones:* «¿Qué destino secreto pesa sobre nosotros que nos hace desgranar uno a uno los instantes en estos pueblos estáticos y grises? Yo no lo sé, pero yo os digo que esta idea de que siempre es tarde es la idea fundamental de mi vida; no sonriáis. Y que si miro hacia atrás, veo que a ella le debo esta ansia inexplicable, este apresuramiento por algo que no conozco, esta febrilidad, este desasosiego, esta preocupación tremenda y abrumadora por el interminable sucederse de las cosas a través de los tiempos». Un poco más adelante, evocando el cuidado con que su madre le hacía la maleta, menciona únicamente un objeto, y comenta: «Ahora, cuando a veces revuelvo el aparador, veo, desgastado, este cubierto, que me ha servido durante ocho años, y siento por él una profunda simpatía» [9].

En *Los pueblos,* al final de la visita a Sarrió, escribe esto: «Acaso los amigos, los parientes, intentan un supremo esfuerzo; se hace un viaje para consultar a un médico famoso; se ponen en práctica tales o cuales medios curativos... Pero todo es inútil; los años han ido pasando; las energías de la juventud se han perdido; el ambiente que nos ha de tragar está ya formado, y son vanos y estériles cuantos esfuerzos hacemos por apartarnos de él».

En *Al margen de los clásicos* (párrafo referente a Góngora), dice: «Entremos en la vida resueltamente. Seamos en ella lo que nuestro ser quiere—espontáneamente—que seamos... No sabemos lo que podrá producir el tiempo en su corriente inacabable: mas este instante (un instante emotivo producido por el arte) tan fugitivo, tan alado, es la flor maravillosa—¡oh hombres!—de la pretérida eternidad».

[9] Ambos pasajes en los capítulos V y VI, respectivamente.

La abundancia de menciones concernientes al tema de la emotividad nos obliga a estudiarle desde el punto de vista existencial.

No toda emoción despertada por el paso del tiempo es existencial. Para que semejante estado de ánimo quepa auténticamente dentro de dicha categoría, tiene que llevar en sí una interpretación de la existencia, como veremos luego. El mero hecho de sentir pasar los años—situación también repetida en Azorín—no entra propiamente dentro de nuestro peculiar tema. Ahora bien, hay que tener en cuenta que en la existencia del ser humano caben ambos aspectos: tanto lo auténtico como lo inauténticamente existencialista. Si Heidegger estudia especialmente el primero, no por eso deja de valorar el segundo [10]. Téngase en cuenta además, que para Sartre la emotividad, en general, es cierto modo de captar el mundo circundante [11].

En Azorín, la emotividad, característica dominante—insisto—de su problema temporal, es que ordena sus reacciones ante el espectáculo de la vida, y la que, por lo mismo, dirige frecuentemente sus descripciones minuciosas.

Al final pongo un ejemplo de esto.

Existencialismo

El elemento vital tiempo tiene su origen en el ser humano, así como su fin. Mediante este elemento, de este modo delimitado, el hombre vive con las cosas que le rodean dándoles sentido: tanto a las que él mismo hace o crea, como a las que encuentra hechas o creadas. Y lo que es más, mediante dicho elemento fija igualmente su propio sentido. De este modo: el hecho de darse cuenta uno que está viviendo con las cosas, le despierta la preocupación por su futuro, y por lo mismo se le despierta también en su conciencia lo que ya no es presente, y que lo fue, su pasado. Es, pues, de esta preocupación por sentirse viviendo de donde arranca y se forma la temporalidad. Esta breve nota, que trata de reflejar el pensamiento de Heidegger a este respecto, puede fijarse mejor en la mente mediante una afirmación muy claar de Sartre: «Yo—dice—no puedo *sentir el tiempo que pasa* y considerarme como unidad de sucesión, en cuyo caso tengo conciencia de *durar*» [12]. La afirmación de Sartre no es tan categórica como parece si se tiene en cuenta que el sentirse vivir está dependiendo de los estados de ánimo porque pasa el ser humano,

[10] *Seind und Zeit* (Niemeyer, 1927) aparte, aconsejó A. de Waelhens: *La Philosophie de Martin Heidegger* (Nauwelaerts, 1971), capítulos correspondientes.

[11] *Esquisse d'une théorie des émotions*, 1930.

[12] *L'Etre et le Néant*, «Temporalité originelle et temporalité psichique. La réflexion».

independientes dichos estados del acontecer que señalan las agujas del reloj.

Vamos a ver ahora en qué grado cumple con este concepto la temporalidad de Azorín. Veamos primero las citas pertinentes.

Yuste, maestro de Azorín, próximo ya a morir, le explica su sentido de la existencia. Copio los tres párrafos que lo contienen:

«Azorín, hijo mío, en estos momentos supremos, yo declaro que no puedo afirmar nada sobre la realidad del universo... La inmanencia o trascendencia de la causa primera, el movimiento, la forma de seres, el origen de la vida..., arcanos impenetrables..., eternos...» Interrumpe su discurso la melopea de una cofradía que pasa por la calle. Después continúa: «Yo he buscado un consuelo en el arte... El arte es triste, el arte sintetiza el desencanto del esfuerzo baldío... o el más terrible desencanto del esfuerzo realizado, del deseo satisfecho.» Nueva interrupción de la melopea, que se extingue. Seguidamente, la voz del maestro, por última vez, también extinguiéndose: « ¡Ah, la inteligencia es el mal! ... Comprender es entristecerse; observar es sentirse vivir... Y sentirse vivir es sentir la muerte, es sentir la inexorable marcha de nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la nada...»

Con objeto de ver con más claridad la correspondencia del pensamiento que encierra este párrafo con las características correspondientes de la filosofía existencial, y teniendo en cuenta, además, el mayor número de sintagmas de este sentido, invirtamos el orden, empezando por el último párrafo.

Aunque el significado de cada palabra o expresión es claro, tenemos que detenernos en las siguientes: «Comprender y observar», por un lado. Y «marcha... hacia», por otro. Hay que diferenciar «comprender», perteneciente a un acto intelectual, de «observar», que es lo fenomenológico [13], siendo éste el que corresponde, sobre todo, con el sistema existencial, y el que en este caso sirve de enlace de elementos en esta isotopía que estamos estudiando. «Marcha... hacia» corresponde al significado temporal, viviente, de dicha parte última.

Ahora podemos operar con más facilidad en el análisis existencial correspondiente, debiendo partir del sintagma de máximo significado: «sentirse vivir es sentir la muerte». Es como un impacto: vida y muerte enlazadas por un solo verbo, el más idóneo, «sentir(se)». Situándonos ahora en esta cargadísima referencia, podemos seguir el camino que recorre

[13] En *La voluntad* da Azorín su concepto de qué es sustancia y qué fenómeno en varias frases dispersas por entre los diálogos que mantiene con Yuste. Copio una: «La sustancia es única y eterna. Los fenómenos son la única manifestación de la sustancia» *(O. S.,* CIII, pág. 87). Esto puede considerarse como una prueba de la preocupación de Azorín por las filosofía y sociología de por entonces. Respecto a este fenómeno cabe pensar que leyera a Husserl, antecedente, en este aspecto, del existencialismo.

todo *Dassein* dentro de su circunstancia, aquí sólo dada a entender con notable desilusión. En cambio, se ve claramente cómo el camino está construido por los tres estadios temporales característicos: el futuro, al ir acercándose a la nada (expresión reducida: marcha hacia la nada) [14]; el presente, al sentirse viviendo con su ocupación (expresión reducida: sentirse vivir); el pasado está en el primer párrafo (expresión reducida: trascendencia y origen de la vida..., arcanos eternos).

Enlacemos ahora la trayectoria que sigue el vivir concebido en todo el trozo de lectura: marcha hacia la nada, sentirse vivir durante la marcha, llevando como bagaje el arcano eterno donde se origina nuestra vida.

El sentido de la existencia conforme a los principios que ha formulado la filosofía de Heidegger y Sartre, no se encuentra tan completa y claramente en ningún otro pasaje de la obra de Azorín. Las breves citas que siguen muestran alguna nota nueva.

En *Castilla,* capítulo de «Las nubes», después de glosar una expresión de Campoamor, dice: «Las nubes son la imagen del tiempo. ¿Habrá sensación más trágica que aquella de quien sienta el tiempo, la de quien vea ya en el presente, el pasado, y en el pasado, lo por venir?» Prescindiendo del orden de los tres términos temporales, y que tampoco corresponden con la preocupación existencial, aquí la expresión correspondiente al origen de este pensamiento en la mente de Azorín es «sensación trágica... de quien sienta el tiempo».

No pongo sino un ejemplo más mediante una mención que ni siquiera llega a cita. Procede de «El poeta en la ventana» [15], y dice así: «El tiempo es el tránsito de las cosas. La eternidad son las cosas sin tránsito.» Este retoricismo antitético contiene una afirmación existencial. Sólo nos es necesario dar a «cosas» el sentido de todo lo que existe dentro del ámbito del hombre, y no fuera de su experiencia. Fijémonos: El escritor está evocando el quehacer poético de Francisco de la Torre en el famoso soneto de «Clara y amiga noche» y de «Estrellas hay que saben mi cuidado». Aquí, Azorín está jugando con los términos consciente y subconsciente, temporalidad e intemporalidad. Según él, Francisco de la Torre pierde su estado consciente al mirar las estrellas, en cuyo acto el subconsciente le ha dado elementos fundamentales que «luego» su estado consciente organizará en un soneto. Esta visión del acto de crear de un poeta corresponde, en su aspecto consciente, al primer sintagma de la frase de Azorín, la cual lleva en sí los dos términos existenciales:

---

[14] Tanto en el análisis de textos como en el manejo de los mismos, realizado después, sigo, en parte, a ROLAND BARTHES en *S/Z*, Seuil, París, 1970. Debo, no obstante, sentar aquí la siguiente diferencia: Barthes se dirige al texto buscando su completa polisemia, sin más; en el presente trabajo yo he tenido en cuenta únicamente los sentidos de los temas que se tratan, supeditados, además, al que motiva este estudio. Véase todo esto sobre todo en la mencionada valoración que hago de un texto.

[15] De *Pensando en España.*

«tiempo» y «tránsito». Tenemos, pues, lo siguiente: de un estado consciente que procede del término «cosas» surge el tiempo; las «cosas» llevan en sí un cambio, puesto que son temporales, es decir, son tránsito. Y aún más: el hombre (consciente) y su ámbito son temporales, transitorios. Recordemos la frase de Heidegger: «Estamos tejidos de tiempo.» La expresión de Azorín corresponde a un momento creador de su prosa; surgió aisladamente, sin base doctrinal; no hay connotaciones textuales en el trozo de lectura, aparece espontáneamente para reforzar un comentario poético. Por eso su coincidencia semántica con un tema existencial tiene más valor en nuestro caso.

TEMPORALIDAD Y VIVIR DESCONTENTO

Observemos ahora cómo la emotividad producida por el transcurso temporal le da a nuestro autor un sentido de la vida notablemente negativo que, salvo contadas excepciones, ha mantenido toda su vida como elemento característico de su pensar e incluso de su estilo peculiar de escribir.

Todas las citas del tema precedente sirven de ejemplo para éste. La referente a Yuste es marcadamente significativa (recuérdese la reducción que hemos hecho). Las demás han añadido alguna peculiaridad connotativa. Centradas en el tema están las siguientes:

En *Blanco en azul,* Félix Vargas, abrumado por el pasado, se encuentra en el límite del absurdo del vivir. Observemos la siguiente cita del capítulo «Los niños en la playa»: «(Félix Vargas) tiene la superstición del tiempo; la evocación del pasado le agobia; diríase que evocar el pasado, su pasado—la niñez, la adolescencia, la juventud—, ese cúmulo de horas, de días, de meses, de años, se yergue frente a él y le anonada con su peso terrible.»

En *Las confesiones,* el breve capítulo dedicado a su madre, dice al final: «Cuando mi madre ha tomado en sus manos blancas esta mantilla, yo he visto que se quedaba un momento pensativa: esta mantilla es la de su boda. Yo he sentido que una vaga tristeza—la tristeza de lo pasado—velaba sus hermosos ojos anchos y azules.» En este escueto pasaje, la frase que encierra todo un sentido y un concepto vitales es «la tristeza de lo pasado». En términos que amplían el significado, es la frustración de más de media vida.

Terminando ya, obsérvese este pasaje de *La voluntad:* «La vida de los pueblos—piensa Azorín—es una vida vulgar..., es el vulgarismo de la vida. Es una vida más clara, más larga y más dolorosa que la de las grandes ciudades. El peligro de la vida del pueblo es que se siente uno

vivir..., que es el tormento más terrible... La muerte parece que es la única preocupación en estos pueblos» [16].

Hay aquí una correlación semiótica que ordena toda la cita. Si unimos las frases claves «vida más clara, más larga y más dolorosa», con «sentirse vivir» y preocuparse por la muerte (frase reducida), aparece la trayectoria de la vida humana con su meta [17]. La ve el escritor en el vivir natural («pueblos»), común de las gentes («vulgar»). El estado psicológico de defraudación que Azorín describe aquí no obedece exclusivamente a este momento de su creación. Véase cómo lo repite, reforzándolo, en *Antonio Azorín:* «Y la idea de la muerte, eterna, inexorable, domina en estos pueblos españoles con sus novenas y sus tañidos fúnebres, con sus caserones destartalados; su ir y venir de devotas enlutadas» [18].

Contra esta situación del vivir de las gentes no ha aparecido en los textos una frase de protesta o de acusadora denuncia. Azorín siente y revela un mal enquistado en la existencia. Tampoco refleja una posible curación social o esperanzadora redención del estado de angustia que acarrea dicho mal: el vivir es así por absurdo que a uno le parezca. Azorín descubrió ese vivir resignado, callejeando por aquí y por allá incansablemente, y lo comenta según su peculiar manera de percibirlo. De ahí su limitación territorial, que puede ser observada en el texto recientemente transcrito («estos pueblos españoles»). Corresponde, por otra parte, al estilo del escritor español de aquella época.

Albert Camus, casi medio siglo después, dirige su observación también al mismo medio de convivencia, sintiéndolo como lo había sentido Azorín: mas con todo el bagaje que acarrea forma la adecuada doctrina existencial. Es otra época, ya con inquietudes nuevas.

Como queda indicado, reproduzco a continuación una de las típicas descripciones azorinianas. La segmentación que se hace y los comentarios correspondientes tratan de destacar—evaluándola—la trayectoria que sigue la mirada del autor por entre la maraña de formas del vivir de un pueblo.

Valoración de un texto de la novela «Antonio Azorín»

Pertenece a la primera parte del capítulo XIII, titulado «En Infantes». Ha sido dividido el texto en tres trozos de lectura. Se sigue el orden que el autor les ha dado. Han sido suprimidos algunos pasajes del último

---

16 *O. S.*, pág. 98.

17 Obsérvese cómo en un brevísimo trozo la mente de Azorín *ha caído* en la elaboración de un par de sintagmes («sentir...» y «preocupación...») que son de uso peculiar en la doctrina existencialista.

18 *O. S.*, pág. 224.

para distinguir, más contrastado, aquello que se desea ver, es decir, el sentido que tiene la ordenación de materiales.

Primer trozo: «El cielo está límpido, radiante. Salgo. Camino por las blancas calles de altibajos solados con guijarros. De cuando en cuando aparece un caserón enorme, dorado, negruzco, rojizo, con la portalada monumental de sillería. Dos columnas dóricas a cada lado de la puerta sostienen el largo balconaje de un ancho saliente; otras dos columnas a una y otra banda del hueco rematan en un clásico frontón triangular con las cornisas de enroscadas volutas. Y a una y otra parte de la fachada, en los grandes paramentos de los muros blancos, resaltan sendos y afiligranados blasones pétreos.»

La primera lexía o unidad de lectura y significado, luminosidad del cielo, está dictada por un estado de ánimo plácido, hasta gozoso, diríamos. De ella está pendiente la que sigue, «salgo», una sola palabra aislada por puntos, que, no obstante, también se enlaza con la que viene a continuación. Esta, «camino por...», aún lleva la disposición anímica inicial del autor. Sigamos observándolo. «De cuando en cuando aparece un caserón enorme». Esta expresión adjetival, reiterativa, es relevante. Ante la mirada del escritor hay más edificios que caserones, pero sólo se detiene ante éstos. Son los que llenan este primer trozo. Total: una codificación de connotaciones retóricas, culturales. (Unidad semántica mínima del trozo: descripción cultural.)

Segundo trozo: «Recorro la maraña de engarabitadas callejas. Las puertas y ventanas de los viejos palacios están cerradas; las maderas se hienden, corcovan y alabean; se deshacen en laminillas los herrajes de los balcones; descónchanse los capiteles de las columnas y se aportillan y desnivelan los espaciosos aleros que ensombrecen los muros... Desemboco en una plaza; el sol la baña vívido y confortable; me siento en el roto fuste de una columna. Enfrente se levanta un paredón ruinoso, resto de un antiguo palacio; a la derecha veo las ruinas de una iglesia, con la portada clásica casi intacta, con un arco ojival fino y fuerte, que se destaca en el cielo radiante y deja ver, en la lejanía, entre su delicada membratura, el ramaje seco de un álamo erguido en la llanura inmensa... A la derecha otra iglesia ruinosa permanece cerrada, silenciosa, y se desmorona lenta e inexorablemente.»

Compárese la primera lexía: «Recorro...», etc., con la correspondiente del trozo primero: «Camino por...», etc. Ambas tienen similar objetivo: presentar al escritor recorriendo un espacio urbano. Pero el sentido ha cambiado. Para apreciar mejor la diferencia hay que tener en cuenta, en el primer caso, la frase introductoria («el cielo...»), que en el segundo no existe. De ahí que «Camino por blancas calles» dependa de un estado

emotivo distinto de «Recorro la maraña...», etc. Esta distinción emotiva se mantiene a través de ambos trozos: contrastando notablemente con el primero, el segundo está compuesto por una larga serie de connotaciones que reflejan la proximidad al acabamiento fatal (unidad semántica mínima del trozo: ruinas).

Observación: es notable cómo una semejanza formal de dos lexías se convierte en una señalada diferencia de significado. Estas son: «El cielo está límpido, radiante», del primer trozo, y «El cielo radiante», del segundo (se encuentra hacia el final): este «cielo radiante», último, sirve de fondo para contrastar «el ramaje seco de un álamo».

Tercer trozo: «Vuelvo a mi peregrinación a través de las calles. Pasan labriegos con sus largas cabezas amarillentas, de cogulla, a la espalda; luego, de tarde en tarde, una vieja, vestida de negro, arrugada, seca, pajiza, abre una puerta claveteada con amplios chatones enmohecidos, cruza el umbral, desaparece; una mendiga con las sayas amarillentas sobre los hombros, exangüe la cara, ribeteados de rojo los ojuelos, se acerca y tiende su mano suplicante. Y a todas horas, por todas las calles, van y vienen viejos, con sus caperuzas y zahones, montados en asnos con cántaros; viejos encorvados, viejos temblorosos, viejos cenceños, viejos que gritan paternalmente a cada sobresalto del borrico:

—¡Jo, buche!... ¡Jo, buche!

La plaza es ancha. A un lado, se extiende una hilada de soportales; al otro, se destaca, recia, la iglesia, de sillares rojizos, con su fornida torre achatada...

Salgo de la plaza. La calle es recta... Y otra iglesia, también ruinosa, también cerrada para siempre...

Camino por las afueras, bordeando los interminables tapiales de tierra apisonada. Un viejo camina con su borrico, cargado con los cántaros, hacia la fuente.

....

—¿Hay muchas fuentes en el pueblo?

....

—No hay más que una... Una y mala; ¡que si fuera buena...!

Llegamos a la fuente. No es fuente. Es decir, la fuente está un poco más allá, en la plaza de las dos iglesias ruinosas y del palacio desplomado; pero como apenas surte agua por sus caños, porque los atanares están embrozados, se ha hecho una sangría en ellos más cerca del nacimiento, y a ella vienen a llenar sus vasijas los buenos viejos.

El agua cae en una fosa cavada en tierra; luego desborda y se aleja por las calles abajo formando charcos y remansos de légamo verdoso...

....

Cantan a lo lejos los gallos. De pronto vibra en los aires una campanada larga, grave, sonora, melodiosa; luego, al cabo de un momento, espaciada, otra, y después otra, otra, otra...

—Esto es agonía—dice una vieja.

Y el anciano torna a mover la cabeza y exclama:

—La agonía de la muerte...

Y sus palabras, lentas, tristes, en este pueblo sin agua, sin árboles, con las puertas y las ventanas cerradas, ruinoso, vetusto, parecen una sentencia irremediable.»

La lexía «Vuelvo a mi peregrinación a través de las calles» es de semejante función a la que tienen las correspondientes de los trozos anteriores, y nos muestra, dentro de su sencillez formal, un estado de ánimo del escritor afín con el del trozo anterior; igualmente la segunda; pero en la tercera («luego de tarde en tarde...»), la curva emotiva de Azorín muestra un relevante ascenso. Lo ha acentuado la intromisión del elemento humano, que acaba de aparecer en la descripción. Hay un respiro cuando el escritor llega a la plaza: ésta es «ancha»; la iglesia, «recia»; la torre, «fornida». Pero dura poco; pronto vuelve a ver otra iglesia en ruinas.

La impresionista descripción urbana ha terminado. Camino de la fuente comienza una comunicación con los habitantes. El diálogo es triste. La presencia de la fuente sugiere una expresión escueta, dolorosa. Y todo lo que sigue está orientado hacia un acabamiento final. (Unidad semántica mínima del trozo: acabamiento del hombre con su circunstancia.)

Esquema lineal de unidades semánticas y su interpretación: descripción cultural → ruinas → acabamiento del hombre con su circunstancia.

Las tres unidades del esquema son los hitos que señalan las parcelas que ha recorrido el estado anímico del escritor: el primero corresponde a su punto de partida y es profesional: Azorín se dispone a cumplir con su propósito; el segundo refleja el elemento vital tiempo, existencial, según queda demostrado en el estudio precedente: la conciencia del escritor despierta ahora ante las señales ruinosas de la morada del hombre; en el tercero, la atención del autor está movida por la presencia del ser humano: la comunicación con éste se proyecta hacia su futuro irremediablemente mortal.—*GUZMAN ALVAREZ (Het Spaans, Portugees en Ibero-Amerikaans Instituut. Der Rijksuniversiteit te UTRECHT. República Federal Alemana).*

LA ESCUELA ESPAÑOLA DE LA PAZ

La Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948 señala la última fase de un largo proceso histórico de dialéctica y maduración de la conciencia democrática. La tensión misma entre utopía y realidad demuestra que este proceso todavía no ha terminado. Una de sus fuentes teóricas más significativas está *enraizada* en la Escuela Española de la Paz.

Señalar la génesis de esta Escuela, así como su aportación, además de un valor científico, tiene el sentido profético y pragmático de interpretación y realización de una carta de derechos humanos excesivamente todavía relegada a la idealización y a la utopía.

En el XXV aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, expertos de las Naciones Unidas y otros organismos internacionales se *afanaron* por encontrar en la Escuela Española de la Paz nuevas formas de interpretación y nuevos cauces de *rehumanización* universal. Por tradición y coyuntura, España ha entrado en una fase de reivindicación científica.

Esta urgencia y actualidad de la Escuela, impuesta y exigida por artífices destacados de la convivencia internacional, adquiere el valor de un verdadero reto a la España de hoy. La investigación humanista en esta crisis de la civilización tecnológica es una responsabilidad ineludible que a todos nos incumbe por igual. Y no me sentiría ni científica ni humanamente satisfecho, si no aprovechara esta oportunidad que se me ofrece para razonar nuestras posibilidades de trabajar en la formación de una sociedad más humana y más pacífica.

1. Origen y estructura

El magisterio de Francisco de Vitoria hace indiscutiblemente de Salamanca la primera cátedra europea sobre la paz.

Vitoria dio a la enseñanza de la teología un sentido dinámico y de actualización política. Introdujo como texto la *Suma Teológica,* de Santo Tomás, centrando sus explicaciones en los tratados sobre las leyes y en los comentarios a la justicia y al derecho. A través de ellos fue abordando los problemas más acuciantes de la convivencia humana, que dialécticamente culminaron en sus *Relaciones teológicas.* Por su método y sus preocupaciones, la teología moral desembocó en ética social y filosofía política.

No se puede olvidar la influencia excepcional de las *Relecciones,* de Francisco de Vitoria, que son publicadas diez años después de la muerte

del autor y treinta después de haber sido pronunciada la primera. Su influencia deriva *principalmente* de su penetración psicológica y de la conciencia íntima que Vitoria tenía de la realidad de su tiempo. Se enfrenta con la crisis que provoca el descubrimiento de América, la desintegración de la Europa cristiana y el desequilibrio social de España.

Leal siempre a los imperativos de su época, Francisco de Vitoria rompe en muchos aspectos con la tradición medieval. Es un espíritu eminentemente moderno. Su tesis de la *Communitas Orbis* se adelantó a su tiempo. Desbordó su circunstancia histórica hasta convertirse en utopía. Y de aquí deriva precisamente su mayor signo de actualidad, que ha *convertido* a Francisco de Vitoria en maestro de la paz internacional.

La paz es concebida como una situación de convivencia en el orden de la libertad. El hombre se constituye en el centro de gravedad de la paz en cuanto persona, súbdito del Estado y miembro de la comunidad mundial. Sobre estos tres parámetros define Vitoria su doctrina de la paz.

Viene, ante todo, impuesta por una realidad social de las relaciones interhumanas, políticas e internacionales. Libertad y poder se articulan en un orden objetivo, natural e independiente de la voluntad humana, pero se completa y actualiza a través de la historia. La paz es así esencialmente dinámica en esta tensión permanente entre orden natural y voluntad de poder.

El orden de la paz se apoya y adquiere seguridad en el ordenamiento jurídico. Comprende los derechos de la persona, del Estado y de la comunidad internacional, que hacen posible el progreso de los pueblos. Las relaciones económicas empiezan a desempeñar un papel decisivo en su teoría de la paz.

Pero más que en el intercambio de bienes y en las relaciones jurídicas, para Vitoria la paz encuentra su máxima garantía en la conciencia individual. La moral internacional constituye el último estrato y el vértice—a la vez—de su doctrina de paz.

Partiendo de este sentido dinámico de la paz, Vitoria sujetó a análisis crítico la intervención y la colonización, los medios pacíficos de solución de conflictos, el fenómeno de la guerra y los primeros intentos de organización internacional. Se proclama antiimperialista y democrático. Está más cerca de la tesis de coexistencia pacífica que del imperialismo cristiano.

Vitoria terminó por crear un espíritu nuevo de comprensión y tolerancia internacional. Definió a España como un Estado nacional, democrático e independiente del Papado y del Imperio. Concibió a América como una comunidad de pueblos libres protegidos políticamente por España. Defendió una Europa fuerte y unida sobre la alianza franco-española al servicio únicamente de la paz internacional.

Los maestros de las Facultades de Teología se adhirieron fundamentalmente al esquema de Vitoria. Fenómeno tan significativo de expansión nacional pudo tener su explicación en aquel intercambio de ideas y de profesores. Las principales cátedras universitarias eran ocupadas por discípulos de Vitoria. Los manuscritos pasaban de mano en mano para convertirse en fuentes colectivas por la incorporación y yuxtaposición de glosas diferentes de profesores que pertenecían a generaciones sucesivas.

Se formaron así verdaderos equipos de investigación que trabajaban sobre unas mismas fuentes materiales e incorporaban su aportación personal al esfuerzo colectivo. Pues se distinguen claramente tres generaciones: una generación creadora de Vitoria a Soto, una generación de expansión cultural de Sotomayor a Medina y una última generación de sistematización doctrinal que va de Báñez a Suárez.

La Escuela adquiere su propia unidad dinámica en la comunidad de pensamiento y este esfuerzo común, que culmina en las síntesis académicas sobre la paz publicadas por Bartolomé de Medina, Pedro de Aragón y Domingo Báñez. Fueron los primeros canales por donde se fue infiltrando la nueva doctrina en la conciencia nacional. Partiendo de Vitoria, Domingo de Soto plasma en textos definitivos la doctrina de la paz. Su tratado sobre la justicia y el derecho alcanzó cien ediciones en menos de cincuenta años. Sorprendente ejemplo de proyección de la Escuela en la cultura europea.

Los catedráticos de las Facultades de Derecho canónico rápidamente incorporaron a la ciencia jurídica los principios democráticos de Vitoria. Diego de Covarrubias y Leyva, considerado como uno de los mayores canonistas de su tiempo, presta la verdadera fundamentación jurídica a la tesis de la paz. Más que a argumentos filosóficos y teológicos, acude a las Pandectas y a las Decretales, a los glosadores y a los decretalistas, a la jurisprudencia y al derecho civil nacional.

Con Vitoria y Soto decididamente se constituye Covarrubias en *artífice* de la tesis española. Glosados por Juan Wafely, Ibáñez Faria y Cornelio Braderode, los textos de Covarrubias son estudiados en las principales universidades europeas. La doctrina de la paz ganaba en precisión técnica y por primera vez se incorpora en la legislación nacional.

2. Medios de expansión

Si al principio Francisco de Vitoria tuvo que defenderse de los legistas, que se resistían a aceptar su tesis *revolucionaria* y le acusaban de invadir campos ajenos, fue sorprendente la irrupción de su doctrina en las Facultades de Leyes. El fenómeno adquiere relieve científico extraor-

dinario cuando no pocos juristas—y siempre los más destacados e influyentes—aceptan de manera incondicional los principios de Vitoria para enjuiciar o criticar problemas importantes de la convivencia internacional.

A ellos tocó principalmente transformar la teoría de la paz en pensamiento político. Pero el sistema, en cuanto tal, ganó muy poco y a veces perdió en claridad por el empeño de los juristas en aferrarse a fórmulas tradicionales que cambiaban—no pocas veces—de sentido por la referencia explícita a las nuevas directrices doctrinales de la Escuela de Salamanca.

El magisterio universitario constituye el primer cauce de formación. Se descubre claramente una esfera nuclear en la Escuela (teólogos y algunos canonistas), otra esfera de influencias profundas (canonistas y algunos juristas) y una última esfera de influencia superficial (juristas y literatos). No es difícil señalar la jerarquía intelectual y sus mutuas dependencias y filiaciones a través del estudio de su fórmula doctrinal.

Partiendo de una misma actitud ante el fenómeno americano, europeo y español, se caracterizan por una conciencia común en función de una comunidad de preocupaciones y actitudes, una comunidad de fuentes y métodos de investigación y una comunidad de conclusiones y sistema de creencias: El redescubrimiento del hombre se constituye en objetivo prioritario de su investigación. La humanización y moralización de las relaciones sociales condicionan su tesis de paz y se hacen norma de política internacional. Y la fe en el hombre y en la capacidad de la libertad humana define su tratamiento metodológico. Este humanismo social y político llega a ser verdadero determinante de la Escuela.

Las obras ya clásicas publicadas por estos maestros abrieron el segundo cauce de formación. Es la fase científica. Metodológicamente *más técnicas, más sistemáticas y más documentadas,* son obras de verdadera investigación. La doctrina va ganando en claridad y precisión, en rigor científico y riqueza bibliográfica. Señalan hitos o puntos de referencia en la génesis de la Escuela.

Hasta un total de 125 tratados pueden jerarquizarse y clasificarse bajo los epígrafes de ética social, filosofía política y comentarios de jurisprudencia. Las veinte más importantes tienen verdadero valor de fuentes y fueron perfilando críticamente los límites de la teoría. Elevaron la tesis a doctrina científica. Las más quedan en simples medios de difusión cultural.

Esta depuración o jerarquización de fuentes ha permitido detectar una serie de conclusiones sistemáticas: Toda su doctrina gira alrededor de dos ejes. El concepto de paz dinámica da unidad sistemática a la Escuela. Y sus principios formales sobre la democracia y los derechos humanos definen su contenido. La doctrina española sobre la paz es un

sistema de principios y creencias en defensa y para promoción de la persona humana.

Porque la Escuela Española de la Paz parte de la conciencia social para criticar y orientar la realidad política. Esta conciencia histórica constituye una de sus características. Esta *presión* de los hechos en la determinación de la teoría se refleja en los ensayos políticos y los informes morales que redactaban los mismos maestros que en las Universidades formulaban la teoría. Más que valor científico o académico tienen un sentido pragmático y crítico. Demuestran el esfuerzo de la Escuela por actualizar el sistema y convertirlo en pensamiento condicionante de la convergencia social o política. Varios centenares de informes recogen normas de gobierno y convivencia social, instrucciones y proyectos, discursos morales y políticos. Representan el tercer cauce de formación. Es la fase polémica o crítica.

Aquel esfuerzo dialéctico y político de la Escuela Española de la Paz culmina en el tratado *De legibus,* de Francisco Suárez. En él se integran *orgánicamente* las conquistas científicas de todo un siglo, y a través de él se incorporó la Escuela en el proceso del pensamiento internacional europeo.

La riqueza del pensamiento de Suárez deriva, aparte de su talento personal, del hecho de que a la lógica jurídica *él* añade la dialéctica propia de su formación teológica y de su inclinación filosófica. Representa la conjunción de dos corrientes—la jurídica y la teológica—que con frecuencia habían discurrido por cauces separados. El dinamismo de su doctrina, a la vez que la estructura ideológica del sistema, han hecho del tratado suareciano de las leyes el texto más representativo de la Escuela en esta azarosa búsqueda de la paz.

3. Proceso de reivindicación

Después de un siglo de olvido sistemático, la Escuela Española de la Paz empieza a ser reivindicada por ilustres internacionalistas del siglo XIX, principalmente anglosajones. Destacan por su influencia: Ompteda, H. Wheaton, C. Kaltenborn, J. Lorimer, E. Rivière, T. A. Walkers, J. Kosters, L. Rolland, J. Kohler, E. Nys, H. Lammasch, J. Ter Mäulen, J. Salvioli y A. Vanderpol. Merece la pena recordar esta lista selectiva de autores extranjeros. El internacionalista norteamericano James Brown Scott concluyó aquel largo ciclo de reivindicaciones con su obra, ya clásica: *El origen español del Derecho internacional moderno.* Y esto sucedía cuando los españoles se entretenían en explicar a Grocio, Puffendorf y Wolff o con traducir simplemente los textos de importación germánica.

Esta primera fase de reivindicación cultural se reduce casi *exclusivamente* a recabar para los autores españoles la *paternidad* de las ideas explotadas por Hugo Grocio en su primer tratado práctico sobre el derecho de las naciones.

Ya en el período ginebrino, el internacionalista inglés Lawrence buscaba en las fórmulas de la Escuela Española de la Paz fundamentos internacionalistas para la Sociedad de Naciones. Y el presidente Wilson cuando sueña con articular la paz que había de seguir a la primera guerra mundial, formula sus normas básicas inspirándose en los textos de nuestros clásicos.

En el empeño por encontrar cauces humanos al orden internacional, políticos y juristas en 1945 volvieron a Francisco de Vitoria con el propósito de ver en su escuela reflejado un cuerpo de ideas, una doctrina consistente en qué apoyarse para reaccionar frente a la anarquía creada por la desorbitación del poder político. Ello explica que la apreciación de su obra haya tenido matices más intensos en aquellos pueblos en los que precisamente las consecuencias demoledoras del «culto del poder» se han hecho notar más trágicamente.

Sería muy fácil amontonar nombres, de todas las tendencias y de todos los países, en este retorno al *iusnaturalismo* vitoriano en su empeño por perfilar el concepto de soberanía y definir los postulados de un auténtico sistema de organización internacional. Esta segunda fase de reivindicación se caracteriza por su sentido pragmático. Y en él se han incorporado muchos intelectuales españoles. Su aportación de información y difusión ha sido bastante eficaz, aunque a veces, por inercia o pereza mental, no hagan más que repetir ciertos tópicos prefabricados por pensadores extranjeros con escaso rigor científico y excesivo espíritu triunfalista.

A través de grandes síntesis de pensamiento se ha llegado así a formular el mensaje de la Escuela Española de la Paz para la crisis de nuestro tiempo. Se parte del principio fundamental, inviolable y sagrado, de la libertad del hombre. Como sujeto de derechos fundamentales, la protección y promoción de la persona humana constituye la justificación del poder político. En este concepto de servicio estriba la grandiosidad de su concepción política. Puede calificarse de primer manifiesto intelectual de libertad democrática.

4. Manifiesto de libertad democrática

Todos los pueblos son libres y pueden escoger libremente el régimen político que quieran. En la voluntad popular radica la legitimidad de un

régimen, de ella procede y a ella debe servir. Cuando un pueblo elige sus gobernantes no pierde por ello su propia libertad. Los ciudadanos continuarán siendo libres al obedecer no a un hombre, sino a la ley. Porque los súbditos no están sometidos al poder de los hombres, sino a la potestad de las leyes que representan. Existe un pacto constitucional en el rey y el pueblo.

El régimen político tiene razón de ser en el bien del pueblo y de sus habitantes. El poder de los gobernantes no es propiedad sobre las personas y los bienes de los ciudadanos que le están sometidos. Se aplica exclusivamente a promover los intereses colectivos sin estorbar ni perjudicar la libertad. No hay mayor libertad que vivir sometido a un Estado de derecho. La autoridad pública debe gobernar de acuerdo con las leyes. Y serán lícitas y justas en cuanto han sido promulgadas y *mientras* son capaces de promover el bienestar de todos los ciudadanos.

Es función de los gobernantes promover la convivencia pacífica. El pueblo decidió y aceptó elegir y nombrarse sus propios gobernantes para la promoción y el progreso social y económico de la comunidad. Cumplen una función de promoción y de servicio. Las cargas sociales y económicas sólo por libre consentimiento del pueblo adquieren validez moral y jurídica. Por tanto, ninguna limitación a la libertad es legítima sin consentimiento popular. Nada se puede ordenar ni mandar a la comunidad política en detrimento de los ciudadanos sin haber obtenido *previamente* el consentimiento general de acuerdo con la constitución del propio Estado.

Toda la filosofía política de la Escuela viene condicionada por estos tres dogmas democráticos: 1) El poder político deriva del pueblo a los gobernantes. 2) Con el fin de servir al pueblo. 3) A través de un necesario control del pueblo en los actos más importantes de gobierno.

Desde esta triple perspectiva democrática define la Escuela su propia carta de derechos y deberes del ciudadano. Es derecho a la libertad individual, a la igualdad jurídica y a la protección del Estado sobre la base de la dignidad humana y la solidaridad de las personas. Y esta libertad comunitaria fundamenta y limita a la vez los derechos civiles y políticos.

Por motivos de religión o de cultura *nadie* puede ser privado de su libertad personal ni de la posesión de sus bienes o derechos. El ciudadano tiene derecho a la paz y a la convivencia pacífica. Los ciudadanos tienen derecho a asociarse para fines de convivencia política. Nadie puede ser condenado sin haber sido citado, oído y defendido. Ni puede ser lícitamente castigado un ciudadano por un crimen que no ha cometido o del que personalmente no es responsable.

Todo ciudadano tiene el deber de obediencia y servicio a la patria. Como súbdito y miembro de la comunidad está obligado a obedecer a las

leyes, conformar a ellas su convivencia y adaptarse a las normas de la prudencia política. Tiene el derecho de participar en los asuntos públicos y el deber, a veces, de resistir el abuso de poder. La desobediencia civil constituía para la Escuela un medio de paz en una situación extrema de emergencia política. Y este manifiesto de libertad democrática adquiere mayor actualidad todavía por el testimonio humano de sus maestros.

Testimonio de dinamismo y de conciencia histórica: Profundamente conscientes de la crisis de su tiempo, comprendieron perfectamente el alcance de su momento histórico. No hicieron nada por detener la liquidación de las estructuras medievales que se hundían. Si fueron los primeros en reconocer la *inactualidad* de sus postulados, fueron también los primeros en reconocer que el único medio de evitar la anarquía era reemplazar aquel esquema por una visión iusnaturalista de la sociedad. Abiertos siempre a toda sugerencia histórica, se apoyaron firmemente en el concepto de paz dinámica que les empujaba al porvenir de un mundo en evolución constante. Sin ser reaccionarios, se opusieron a todo progresismo absoluto. Con el estudio de los hechos y de la naturaleza humana, se esforzaron por aplicar con eficacia unos postulados que ellos mismos fomentaron y afirmaron.

Testimonio de autenticidad y lealtad a la verdad: Buscaron afanosamente la verdad y la vivieron y la expusieron con valentía y sin compromisos sociales y políticos. Por encima de las rivalidades de la Escuela, su mensaje se dirigió íntegramente al descubrimiento y a la realización de la persona, aunque para ello tuvieran que enfrentarse a veces con el abuso de poder del Emperador y del Papa.

Testimonio, por tanto, de libertad de espíritu: Creían que la libertad de palabra, responsablemente sentida y defendida, podía y debía ser el contrapeso de la inmoralidad de los gobernantes. Todo aquel siglo de historia está cuajado de ejemplos. La democracia perdía su sentido técnico y formalista para convertirse en forma de convivencia en la justicia y la libertad para todos.

Y no es extraño que la O.N.U. se esfuerce ahora por actualizar el mensaje de la Escuela Española de la Paz en este proceso de *mentalización humanista y democratización social.* Descubre en ella la fuente dialéctica más importante para la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

5. Un reto de la civilización tecnológica

La XVII Asamblea General de las Naciones Unidas invitaba, en su resolución 1.816, a los Estados miembros, el 7 de diciembre de 1962,

a que establecieran departamentos para el estudio de la paz. Pedía que los organismos nacionales o internacionales especialmente preocupados por los problemas de la paz realizaran investigaciones científicas sobre las posibilidades y los métodos de resolver los conflictos. Pretendía la O.N.U. coordinar y promover, a escala mundial, los esfuerzos necesarios para cumplir con su misión histórica de terminar con las guerras utilizando todos los medios a su alcance.

De acuerdo con esta recomendación, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas publicó en 1963 el primer volumen del *Corpus Hispanorum de Pace*. Hasta ahora ha publicado diez volúmenes siguiendo una primera línea de trabajo: «Soberanía y comunidad internacional», y ha iniciado la publicación de los diez siguientes volúmenes sobre la segunda línea: «Democracia y derechos humanos».

En esta tercera fase de reivindicación científica, el C.H.P. se propone valorar críticamente los textos clásicos de la Escuela Española de la Paz en su contexto histórico y proyección actual. Con ello cumple la doble tarea de liberarse del colonialismo cultural, que ha condicionado hasta ahora la interpretación de la Escuela, y de colaborar en la reconstrucción de una sociedad más humana por la reintegración progresiva de los valores espirituales y culturales en la comunidad internacional. Porque la investigación humanista, en la escala de prioridades, es una tarea urgente y necesaria en esta crisis, la más dramática de nuestra civilización tecnológica.

Arnold Toynbee ha demostrado que la crisis actual estriba principalmente en este desfase entre desarrollo técnico y proceso moral. Nuestra sociedad se ha orientado exclusivamente a la producción de bienes y es estimulada por la búsqueda de satisfacciones materiales. Las personas tienden a ser entes anónimos y deshumanizados, simples números más que personas. Se han convertido en herramientas utilizables por la máquina masiva, un medio para el desarrollo económico. Por el proceso de la industrialización, los seres humanos y sus valores individuales se pierden en la masa.

El verdadero problema del mundo, más que económico y técnico, es cultural y espiritual. Ha perdido el hombre el verdadero significado de su propia vida y el libre reconocimiento de sus propios valores sociales. Y contra esta amenaza del hombre y de la sociedad aumenta la rebeldía de una gran mayoría que reivindica el derecho de la persona a orientarse en meta del desarrollo y no en simple herramienta del perfeccionamiento técnico. La técnica crea bienestar. Pero no crea el espíritu.

En la escala de valores es necesario reemplazar la posesión absoluta de bienes materiales por la posesión prioritaria cultural y moral. Más

que dominar la bioesfera y domesticar la técnica, habrá que dedicarse a ganar el control de nosotros mismos y de nuestras relaciones con los otros.

Debemos animar y crear todos los medios posibles para evitar que la familia humana se vuelva una masa despreocupada del todo del espíritu y de la cultura. El imperativo de desarrollar este proceso universal de rehumanización está enraizado en la nueva necesidad específica de asegurar la supervivencia.

El desarrollo de antídotos psíquicos y culturales con vistas a la rehumanización debe comprometer un gran número de sectores de la investigación. Estas son tareas prioritarias de la teología, la filosofía, la psicología, la sociología, la antropología, la filología, el derecho, las ciencias históricas y las ciencias políticas. A través de estas áreas han de canalizarse las influencias que conducen hacia la rehumanización.

Milton Schwebel ha subrayado la importancia de estas ciencias para el comportamiento de los hombres y la educación de la libertad en una sociedad pluralista. Aquí estriba precisamente su máxima rentabilidad política y social en una época en la cual las urgencias prácticas son más importantes y más ampliamente reconocidas. Sería una deformación humana y hasta un error político fijar la escala de prioridades para la investigación científica únicamente por su rentabilidad económica. Ha sido la demagogia en que han caído muchos países en vías de desarrollo, tan obsesionados como están por las conquistas de la tecnología y la aceleración del producto nacional bruto. Pero ya han empezado a sufrir las consecuencias políticas y sociales de su propia deshumanización.

Es el reto que lanza la Escuela Española de la Paz, depositaria, como pocas, de la tradición occidental de la convivencia entre los hombres y los pueblos. Por sus condiciones y sus objetivos, por su proceso científico y proyección cultural, perfiló un modelo posible de investigación. Su ejemplaridad y su responsabilidad señala un camino hacia la rehumanización. Es el empeño en que estamos comprometidos con espíritu de colaboración los que actualmente realizamos el *Corpus Hispanorum de Pace.*—*LUCIANO PEREÑA (Instituto Francisco de Vitoria. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Duque de Medinaceli, 4. MADRID-14).*

LAS COMEDIAS MORATINIANAS DE MARTINEZ DE LA ROSA

Moderación y equilibrio son las palabras claves que mejor definen el perfil de don Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862). El famoso político y literato logró siempre mantenerse en el «justo medio», tarea exótica cuanto más se piensa en el confusionismo político de su tiempo, en los distintos movimientos literarios, al parecer antagónicos, y en los rasgos que el vulgo suele atribuir al carácter típico del andaluz.

Político, comediógrafo, ensayista, poeta, dramaturgo, preceptista, novelista, Martínez de la Rosa ocupa un lugar que se resiste al encasillamiento. En el prólogo a sus poesías él mismo aprovecha la ocasión para definir su postura: «...Como todo partido extremo me ha parecido siempre intolerante, poco conforme a la razón y contrario al bien mismo que se propone, tal vez de esta causa provenga que me siento poco inclinado a alistarme en las banderas de los *clásicos* o de los *románticos* (ya que es preciso apellidarlos con el nombre que han tomado por señal y divisa), y que tengo como cosa asentada que unos y otros llevan razón cuando censuran las exorbitancias y demasías del partido contrario, y cabalmente incurren en el mismo defecto así que tratan de ensalzar su propio sistema» [1].

Los manuales de literatura suelen olvidarse por completo de este autor, o presentarlo como el que introdujo el romanticismo en España con los dramas *La conjuración de Venecia* (1834) y *Aben Humeya* (Francia, 1830; España, 1834). Abrió las puertas al romanticismo, o mejor dicho, una rendija, manteniéndose fiel al neoclasicismo en sus cuatro comedias y de transición en el resto de su labor dramática. El presente estudio tiene por objeto analizar esas cuatro comedias, hoy casi desconocidas, escritas a la manera de Leandro F. de Moratín: *Lo que puede un empleo* (1812), *La niña en casa y la madre en la máscara* (1821), *Los celos infundados o el marido en la chimenea* (1833) y *La boda y el duelo* (1839).

La trama de *Lo que puede un empleo* (1812) no podía ser más sencilla. En el acto primero, Carlota reprocha a su novio Teodoro por causar la separación, atormentándola y haciéndose aborrecible a los ojos de don Fabián, padre de la chica. Este, por influencia de su íntimo amigo y consejero, don Melitón, ha llegado a creer que Teodoro, a quien todos tenían por un joven juicioso y moderado, se ha convertido en un jacobino revolucionario. Según Teodoro, don Fabián es un hombre sencillo

[1] Francisco Martínez de la Rosa, *Obras*, B. A. E, 149 (Madrid: Ediciones Atlas, 1962), II, 145. En adelante, todas las citas de este autor procederán de los dos primeros tomos de esta edición, indicándose entre paréntesis el tomo y la página de cada cita.

y bondadoso cuyos defectos no nacen de su corazón, sino «de los errores de su educación, de las malas ideas que le han imbuido» (I, 10). La antigua amistad entre don Fabián y don Luis, el padre del novio, no impide que don Fabián se oponga al enlace. En una conversación entre don Fabián y don Melitón nos enteramos de que ambos han perdido casi todos sus bienes como resultado de la invasión francesa. El padre de Carlota manda llamar a don Luis para anunciarle su decisión; éste, hombre franco y de buen humor, toma la noticia como una friolera. Se arma una discusión en la cual don Fabián y don Melitón reafirman su oposición a la libertad de prensa que las nuevas ideas liberales han introducido en el país. Quizá a causa de los trastornos ocasionados por la Constitución de Cádiz, don Melitón lleva cinco años solicitando una capellanía de un tal don Cosme sin resultados. Don Luis promete ayuda a su hijo, diciéndole que basta con un desengaño para persuadir a don Fabián. Según don Luis, «sólo son incurables hombres como don Melitón, que defienden las preocupaciones por interés y egoísmo...» (I, 16-17).

En el acto segundo, don Luis habla con los enamorados para asegurarles que pueden contar con su ayuda. Según Teodoro, su padre sabe la manera más prudente de educar a un hijo: «Si alguna vez mi ligereza y mis pocos años me extravían, lejos de reprenderme con aspereza ni de castigarme con el rigor de un tirano, me desengaña, me muestra la razón, me obliga a avergonzarme yo mismo de mis defectos y a corregirme por mi propio interés» (I, 19). Carlota, en cambio, parece haber tenido la educación de una mojigata. Si don Fabián, después de consentir y aplaudir sus relaciones con Teodoro, quiere que le olvide, será como exigirle que sea veleidosa e inconstante: «Si me manda que finja indiferencia, cuando estoy más enamorada, me precisa a ser hipócrita y embustera» (I, 20). La culpa, según don Fabián, la tienen «el contagio de estos malditos tiempos» y el error al enseñar el «a, b, c» a las muchachas. Por supuesto, don Melitón está de acuerdo en todo con don Fabián. La chica no puede menos de reírse en las narices del pedante cuando dice: «Yo tengo preparada una disertación, con notas en latín, en que pruebo, *usque ad evidentiam,* que todos los liberales huelen a azufre; y que la mujer que se casa con uno de ellos, aunque tenga un pilón de agua bendita junto a la cama, está expuesta a que una noche se la lleven las brujas» (I, 21).

Llega una carta para don Melitón en la cual don Cosme le ofrece una plaza como individuo del Tribunal Supremo, protector de la libertad de imprenta. A pesar de haber echado pestes contra esa misma libertad diez minutos antes, don Melitón no puede resistir el nombramiento y el sueldo de sesenta mil reales. Ni don Fabián ni don Luis pueden creer que don Melitón se atreva a aceptar un destino tan con-

trario a sus opiniones. La explicación es bien clara: «Yo siempre soy del [partido] que manda, como buen vasallo» (I, 25). En ese momento don Luis confiesa que él mismo mandó escribir la carta al mancebo de la botica para desengaño de don Fabián. Don Melitón, furioso, amenaza con dar cuenta a la justicia de que don Luis es un falseador de cartas y de que todos son francmasones. Ni que decir tiene que don Fabián cambia de parecer en cuanto a la boda de Carlota con Teodoro.

Martínez de la Rosa declara que su deseo ha sido «presentar en el teatro a cierta clase de hipócritas políticos, que so color de religión se oponen entre nosotros a las benéficas reformas» (I, 9). La composición de esta comedia fue proyectada y concluida en una semana, como sainete para *Roma libre,* traducción de Saviñón del *Bruto primero,* de Alfieri. Se estrenó en el teatro de Cádiz el día 5 de julio de 1812 bajo circunstancias casi simbólicas, según un distinguido literato que estuvo presente:

> «Fue su representación muy notable, y la cito como prueba de lo que eran los tiempos. El teatro, de Cádiz estaba a la sazón bastante expuesto a las bombas en días en que ya era costumbre en los enemigos dispararlas, en cada veinticuatro horas, cinco o seis veces. Cabalmente, la hora de la representación vino a ser la en que, guardando el acostumbrado período, debían los franceses hacer fuego... En actores y espectadores reinaba un loco entusiasmo... En medio de esto oyóse el conocido estampido de los obuses de la opuesta enemiga costa. Al principio no fue grande el terror; pero quiso la casualidad que una granada viniese a atravesar por encima del teatro, próxima ya a caer, y que pasase casi raspando con su techo... El ruido del proyectil en el aire sonó tremendo en el teatro; sobrecogiéronse actores y oyentes; paró por algunos instantes la representación... Pero otros nos quedamos, gritando frenéticos: "¡Que siga, que siga!"» [2].

La comedia obedece los preceptos de las unidades según el libro tercero de la *Poética* (1737) de Luzán. Los dos actos se desarrollan en pocas horas en la sala de una posada de Alicante, y se trata de un solo tema sin enredos secundarios ni digresiones de ninguna clase. Tanto el propósito de la obra como el estilo correcto, ágil y mesurado siguen la fórmula recomendada por Leandro F. de Moratín: «Sentado el principio de que toda composición cómica debe proponerse un objeto de enseñanza desempeñado con los atractivos del placer, concibió Moratín que la comedia podía definirse así: Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y

---

[2] Antonio Alcalá Galiano, *Obras escogidas,* B. A. E., 83 (Madrid: Ediciones Atlas, 1955), I, 404.

caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud» [3].

Es curioso observar, sin embargo, que la comedia termina con el castigo de don Melitón pero sin el arrepentimiento que era de esperarse en una pieza neoclásica. Don Melitón reúne todas las malas cualidades de su clase; además de hipócrita, es cobarde, imbécil, pedante y malagradecido. Carlota es una hija obediente pero no vacila en abrirle los ojos a su padre ni a reírse de las sandeces de don Melitón. Teodoro, el personaje menos logrado, peca de sentimental y exaltado no obstante sus veinticinco años. Don Luis, hombre campechano y de buen humor, suple la ausencia de un gracioso o criado entremetido; por otra parte, nos parece indigna de él la burla de que se sirve para convencer a don Fabián. Juan, el criado, aunque no es tan chistoso ni repelón como otros del autor, se interesa por lo que oye decir de las Cortes y la nueva igualdad.

El único defecto en la estructura es que el acto primero termina con las esperanzas de que don Luis resolverá el problema de los novios. Habría sido tal vez mejor terminarlo con otra arenga de don Fabián o con algún incidente que aumentara el conflicto dramático.

La niña en casa y la madre en la máscara (1821), escrita en tres actos y en romance octosílabo asonantado, lleva una advertencia, en la cual el autor parece aludir a *La mojigata* de Moratín: «Como el mejor de nuestros poetas cómicos modernos había ya presentado en varios cuadros las resultas de la educación apocada y monjil que solía darse a las hijas en España, me propuse por argumento de esta composición censurar un vicio diferente, más común en el estado actual de nuestras costumbres, cual es el que se origina, en el teatro del mundo, del mal ejemplo y del descuido de las madres» (I, 67).

En efecto, el propósito de Martínez de la Rosa se encuentra ya expresado claramente en el título de la obra. Larra lo ha expuesto en términos semejantes: «El objeto es convencer a las madres locas, a las viejas verdes, del riesgo a que exponen a sus hijas cuando descuidan su educación por el torbellino del mundo, de que no bastan a hacerlas prescindir ni su edad, ni su responsabilidad doméstica y social» [4].

Toda la acción tiene lugar en Madrid, en casa de doña Leoncia. Su hermano Pedro se mofa de las madres casquivanas como ella, que en los bailes arrastran el pesado cuerpo, «descargando medio siglo sobre el pobre compañero» (I, 72). La compara con el padre provincial que deja encerrado al lego para retozar más libremente. Lo curioso es que doña Leoncia disputa a su propia hija Inés los obsequios y agasajos de jóvenes pisaverdes; el cortejo de la madre es un joven guapo, Teodoro, novio

[3] LEANDRO F. DE MORATÍN, en *Obras de Nicolás y Leandro F. de Moratín*, B. A. E., 2 (Madrid: Ediciones Atlas, 1848), 320.

[4] MARIANO JOSÉ DE LARRA, *Obras*, B. A. E., 127 (Madrid: Ediciones Atlas, 1960), I, 372.

de Inés. El antiguo novio, Luisito, vive con la familia y lamenta la situación, pero no se atreve a remediarla.

En cambio, Juana, la criada, no tiene pelos en la lengua para quejarse de que Inés y ella tengan que pasar la noche haciendo costura mientras Teodoro y doña Leoncia la pasan bebiendo y bailando. Conociendo la manía de doña Leoncia de hacerse la niña, Teodoro afirma que él prefiere a las mujeres juiciosas, de talento y de «una edad proporcionada». Incluso aprovecha la ocasión para que la vieja le pague una deuda del casino. Cuando la madre se entera de las relaciones entre su hija y Teodoro, éste niega haber alucinado a la niña con esperanzas de boda.

En el acto tercero aparece un nuevo personaje, Perico, criado de Teodoro y amigo de Juana. Trae una carta de Teodoro para Inés, en la cual le propone la huida de casa esa misma noche. Inés, indecisa, al fin cede a las instancias de Juana de que Teodoro venga a hablar con ella esa noche. Cuando los enamorados y sus sirvientes se disponen a salir, suena un fuerte campanillazo. Don Pedro y Luisito salen de sus alcobas y descubren a los cuatro *in fraganti*. Por consideración a la anciana madre de Teodoro, don Pedro le permite que se marche con tal que no vuelva a poner los pies en Madrid. Entra doña Leoncia de la calle y promete abandonar su vida de sultana. Inés y Luisito se dan la mano.

Reaparece el tema de la educación de las mujeres. Según don Pedro y Luisito, el problema radica en «los malos resabios de una educación de moda» (I, 69) y, por supuesto, el mal ejemplo de los padres. La misma doña Leoncia explica que no invita a su hija a la máscara por lo mismo que no quiere llevarla donde hay desorden. Luis afirma que los padres enseñan a las hijas, desde los años más tiernos,

A ocultar dentro del pecho
los gustos más inocentes,
a disfrazar sus deseos,
a desmentir con sus voces...
(I, 81.)

palabras que recuerdan el parlamento de Isabel en *El viejo y la niña,* de Moratín:

¿No sabéis que nos enseñan
a obedecer ciegamente,
y a que el semblante desmienta
lo que sufre el corazón?
Cuidadosamente observan
nuestros pasos, y llamando
al disimulo modestia... [5].

[5] MORATÍN, *op. cit.*, pág. 354.

Cuando Larra vio *La niña en casa* representada unos trece años más tarde se lamentó de que el papel de don Pedro fuera sólo el de contraste, no con su carácter, sino con sus máximas: «Nosotros entendemos que la moral de una comedia no la ha de poner el autor en boca de este o de aquel personaje; ha de resultar entera de la misma acción, y la ha de deducir forzosa e insensiblemente el espectador del propio desenlace» [6]. En efecto, Martínez de la Rosa pudo haber omitido varios sermones, sobre todo en el acto primero; afortunadamente, el autor ha sabido darles un tono humorístico en boca de don Pedro y Juana. Larra elogia la caracterización de doña Leoncia, Inés y Teodoro, pero cree que Luis «no sólo está poco enlazado con el argumento, sino que está completamente de más, y que perjudica, para el desenlace sobre todo. Es inútil, porque nada hace sino precisamente lo que no debiera ni pudiera hacer nadie. Es inverosímil que este hombre, testigo de la pasión de Inés, esté siempre dispuesto a tomarla por esposa» [7].

Larra no menciona a Juana, una de las creaciones más logradas de Martínez de la Rosa, sobre todo en las escenas 4, 7, 8, 9 y 12 del acto segundo. Confidente y consejera de Inés, la criada es el tipo de bachillera que ha de hablar aunque la ahorquen y que sabe defenderse: «¡Decirle a una mujer blanca esa expresión!... Mi familia es tan honrada como la mejor... Tengo un primo hidalgo en la Mancha... Y nunca ha habido en mi casta ningún sambenito... Pero sin el din no hay don» (I, 95).

En cuanto a la estructura, Larra opina que la comedia debió terminar con el escarmiento de doña Leoncia, ya que el objeto de la obra no había sido casar a la hija, sino corregir a la madre. Algunas de las escenas parecen demasiado largas; por ejemplo, cuando el autor se olvida de que tiene esperando a la puerta a la madre y prolonga demasiado las escenas del descubrimiento del amante y del desmayo de Inés.

A vuelta de estos lunares, Larra no encuentra defectos en el estilo de Martínez de la Rosa: «Del lenguaje nada diremos, porque el elogiarle como un mérito extraordinario en el señor Martínez sería suponer que podía no haber sido excelente; esto sería hacer una ofensa a este poeta, uno de nuestros mejores hablistas, delante de quien hablaremos y escribiremos siempre, en este particular, con respeto y con envidia. La versificación difícilmente pudiera ser mejor, y el diálogo, generalmente animado y cómico, está salpicado de chistes del mejor gusto» [8].

La niña en casa se representó catorce veces entre 1821 y 1822. Tal vez hubiera tenido mayor éxito de no haber ocurrido los trastornos po-

[6] LARA, *op. cit.*, pág. 372.
[7] *Idem.*
[8] *Idem.*

líticos de 1823. Según Mesonero Romanos, la literatura sufrió notablemente con el destierro de los autores liberales: «Era... la época en que, envueltas en una densa nube las letras y la ciencia, a impulsos de la ignorancia enaltecida, callaban de todo punto, sin tribuna, sin academias y liceos, sin prensa periódica, sin nada que pudiera dar lugar a polémicas o enseñanza. Una censura suspicaz e ignorante dificultaba la publicación de las obras de ingenio y prohibía y anatematizaba hasta las más renombradas de nuestro tesoro literario: los escritores de más valía, los hombres más insignes en las letras, hallábanse oscurecidos, presos o emigrados: los Quintana, Gallego, Saavedra, Martínez de la Rosa...»[9].

En 1827 Martínez de la Rosa publicó su propia *Poética,* escrita en verso y dividida en seis cantos, cada uno acompañado de numerosas anotaciones en prosa. En las anotaciones al canto cinco, dedicado a la tragedia y a la comedia, apunta las siguientes ideas: «La comedia debe representar una acción sola y única; procurar que se concluya en el término de un día o antes, para que no se disipe la ilusión, y por la propia causa no variar el lugar de la escena o hacerlo en caso preciso con el mayor discernimiento... En cuanto a la fábula o disposición del argumento, debe también la comedia valerse de una exposición clara, breve e ingeniosa... La esencia misma de toda imitación dramática exige necesariamente que sea verosímil...; debe ésta [la locución] ser clara y sencilla, cual lo es el habla familiar; pero tanto más cuidadosa de la corrección y pureza cuanto el teatro debiera ser la principal escuela de la lengua...; no dudo recomendarlo [el romance octosílabo asonantado] como el metro más a propósito para la comedia» (II, 380-82).

Esta *Poética,* según afirma el mismo autor, viene a suplir la falta en España de una compilación de preceptos en verso como la de Boileau; lo único que existía en español hasta ese año era la breve *Lección poética* de Leandro F. de Moratín. En los albores de una nueva sensibilidad literaria, Martínez de la Rosa compone una *Poética* que pretende servir de estímulo a la nueva generación, reafirmando el gusto neoclásico. Si bien las reglas de Martínez de la Rosa no difieren mucho de las poéticas anteriores, también es verdad que él mismo ha puesto el ejemplo en las cuatro comedias que nos ocupan.

La tercera comedia moratiniana de Martínez de la Rosa, *Los celos infundados o el marido en la chimenea,* fue escrita antes de 1831 pero no se estrenó en Madrid hasta el 29 de enero de 1833. Esta obra guarda semejanzas con *El viejo y la niña,* de Moratín, por el tema de la imposibilidad del matrimonio entre ancianos y jóvenes y la intriga ridícula del marido celoso.

Después de una ausencia de seis años, regresan a Cádiz Eugenio y

[9] Ramón de Mesonero Romanos, *Obras,* B. A. E., 203 (Madrid: Ediciones Atlas, 1967), V, 157.

su primo Carlos. Eugenio se entera de que Anselmo, el marido de su hermana Francisca, es mucho mayor que ella y tiene un solo defecto: los celos. A pesar de que Francisca es una esposa modelo, el criado Juan persiste en trastornar la cabeza del marido con embustes y chismes. Para curar a Anselmo de su manía, Carlos propone un plan: fingir que él es el hermano de Francisca y que Eugenio finja ser un indiano rico y faldero. Cuando llega Anselmo, Carlos hace todo lo posible por sentar juntos a Eugenio y Francisca, e insiste en que éste describa sus hazañas amorosas. Anselmo llega a interesarse tanto en los lances de Eugenio, que él mismo propone un plan ridículo a su esposa para escuchar los galanteos del amigo donjuanesco de Carlos: Anselmo se esconderá en una chimenea francesa, atando del brazo a Francisca para indicarle cuándo debe hablar más fuerte. Aunque el plan del marido le parece una locura, Francisca accede a seguir sus instrucciones, incluso a practicar un poco con la cinta.

En el acto segundo, Carlos se muestra indignado con la conducta del indiano. Anselmo no exige un desagravio con tal que el intruso se marche de Cádiz. Como muestra de que no tiene rencor, Carlos recomienda que él y Anselmo visiten al forastero en la fonda para hacer las paces. Mientras tanto, el criado informa a Francisca que Eugenio espera en el portal de la casa. Cuando suena la campanilla, el celestinesco Juan mete en una despensa a Eugenio, quien hace ruido en el momento que entran de la calle el marido y Carlos. En la escena final se resuelve la farsa y quedan escarmentados Anselmo, por injustamente celoso, y el criado, por chismoso y alcahuete.

Larra publicó sus impresiones de esta comedia en la *Revista Española* del primero de febrero, dos días después de haber asistido al estreno. La analiza como comedia, a pesar de lo mucho que tiene de farsa. Lo primero que desaprueba es el uso de planes en los cuales los incidentes no nacen de los acontecimientos que ocurren diariamente al protagonista, sino de los sucesos que los demás personajes producen mediante disfraces o ficciones. Según Larra: «El único medio de corregir a un celoso, si hay alguno, es demostrarle hasta la evidencia que su mujer es virtuosa, y al celoso de Martínez de la Rosa sólo se le demuestra que el que galanteaba a su esposa es su hermano. Así que sólo quedará para corregirle el cuadro fuertemente coloreado de las ridiculeces a que se entrega el que vive de esta manera dominado de una manía de semejante especie» [10].

En cuanto a la caracterización, Larra cree que es preciso convencer primero al espectador de que el criado es sobornable. Si bien es verdad que a Juan se le ve tan adicto a su amo en el acto primero, basta recor-

---

[10] LARRA, *op. cit.*, pág. 181.

dar la antigua tradición del soborno en la comedia española, así como estas palabras de Carlos:

Yo sé
lo que son esos bellacos:
son como perros de puerta;
a una sombra, a un espantajo,
le ladran, se avanzan, muerden;
viene un ladrón disfrazado,
le echa un poco de pan
y le dejan libre el paso.
(I, 300.)

Tal vez habría resultado más cómico ver a Juan en el acto de alargar la mano, como la escena entre Leandro y Bartolo, en el acto tercero de *El médico a palos.* Por otra parte, Martínez de la Rosa ha sacado buen partido de varias situaciones cómicas, por ejemplo, la escena de la chimenea y la cinta, la sordera fingida de Eugenio, la cojera supuesta de Anselmo y algunos parlamentos de Carlos. En una de las últimas escenas, Carlos hasta se sirve de las palabras de Sebastián en el sainete *Manolo,* de Ramón de la Cruz:

Di, Pepa, y nosotros dos,
¿nos morimos o qué hacemos?
(I, 346.)

Durante su destierro en Francia, Martínez de la Rosa compuso su última comedia moratiniana, *La boda y el duelo,* que no llegó a representarse hasta octubre de 1839. Se decidió a estrenarla «al ver el cumplido éxito que acababa de tener en aquel teatro [el Liceo de Madrid] la comedia titulada *El café,* a pesar de haber cambiado tan notablemente los tiempos y las ideas desde que se estrenó en las tablas» (II, 9). Como un pequeño dato interesante añadiremos que entre los actores figuraba Ventura de la Vega, quien seis años más tarde había de publicar *El hombre de mundo.*

Pieza de tres actos en romance octosílabo asonantado, *La boda y el duelo* tiene doble sentido, porque Luisa, una bella niña, está a punto de casarse con un brigadier sesentón. Su mejor amiga, la condesa Leonor, simpatiza con la novia; también ella se casó a los veinte con un setentón para que su parentela no la privara de la herencia. Precisamente hoy se cumple el primer año de viudez. Luisa va a casarse por obediencia a su madre y porque la familia, aunque noble, ha venido a menos. Por eso no aprovecha la oportunidad que el mismo brigadier don Juan le da para expresar su repugnancia y arrepentirse antes de la boda.

La condesa sabe que su hermano Carlos y Luisa están enamorados,

pero que ésta ya ha comuincado a Carlos la mala noticia. A su vez, Leonor parece estar interesada en el teniente Joaquín, sobrino del general.

En el acto segundo, Carlos viene a devolverle las cartas a Luisa y a pedir explicaciones. Joaquín, amigo de Carlos, oye parte de la conversación y está dispuesto a persuadir a su tío que no sacrifique a Luisa, pero ésta no lo permite. En un breve soliloquio, ella misma hace un resumen de la situación:

Amo a Carlos y le pierdo;
amo a mi madre, y la engaño;
me quiere un hombre, le aprecio,
y también voy a mentirle.

(II, 31.)

En el acto tercero el brigadier recibe una carta de Carlos disputándole la novia y retándolo a un duelo. Para que la impetuosa carta del enamorado no parezca cursi, Martínez de la Rosa mezcla la lectura con varias escenas humorísticas. El propio brigadier lo compara con un amante de novela. Cuando Carlos viene en persona, el general ya ha hablado con Luisa y quemado el contrato matrimonial en un «auto de fe». En cambio, la condesa, después de sorprender a Joaquín en un coloquio amoroso con otra chica, rechaza su mano para poder seguir siendo «joven, rica y viuda». La comedia termina con la bendición de la madre a la joven pareja y el autorretrato del brigadier:

Yo, que he escapado de tantas,
con mis sesenta del pico,
iba a hacer una bobada...
Abrí con tiempo los ojos
y doy a Dios muchas gracias.
¿Y los que los abren tarde?
Ellos sabrán lo que pasa.

(II, 45.)

La acción se mueve rápida y agradablemente; todo sucede en pocas horas en casa de la madre. El autor ha puesto los mejores parlamentos en boca de la condesa, liberada y coqueta, y en el brigadier, castellano viejo de buen humor; ninguno tiene pelos de tonto. Si alguien tiene la culpa de estos matrimonios entre niñas y viejos concupiscentes son las madres, que disponen a su antojo de sus hijas, obligándolas al fingimiento o doblez y a veces hasta la corrupción.

En muchos aspectos, esta obra se parece a *El sí de las niñas.* Nos encontramos frente a otra madre locuaz y egoísta que no deja a la hija expresar sus propios sentimientos. El brigadier, como el don Diego de Moratín, interroga a la novia en presencia de la madre para cerciorarse

si la boda le inspira repugnancia. La carta de Carlos al general, como el papelito de Félix a Paquita, confirma las sospechas del vejete enamorado. Sin embargo, en *La boda y el duelo* no hay arengas como la de Moratín: «He aquí los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una pérfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que... su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se les permite menos la sinceridad...» [11].

La boda y el duelo es la única comedia de Martínez de la Rosa que contiene un enredo secundario. A primera vista, los amoríos entre la condesa y el teniente parecen ajenos al asunto principal entre Luisa y el brigadier. Sin embargo, existen paralelos entre la vida matrimonial de la condesa y la boda que se proyecta para Luisa; ambos casos son a desgana de la novia y motivados por consideraciones económicas. La clase social de la condesa y su experiencia matrimonial le permiten aconsejar a Luisa y oponerse abiertamente al enlace. El aniversario de la viudez de la condesa coincide precisamente con la noche de bodas de Luisa.

Vistas en conjunto, todas las comedias moratinianas de Martínez de la Rosa siguen el afán de *castigat ridendo mores,* es decir, censurar defectos morales o sociales de una manera humorística. Podrían clasificarse de caseras o costumbristas, pero sin los cuadros pintorescos que aparecen luego en el drama romántico, por ejemplo, en las primeras escenas de *Don Alvaro y Don Juan Tenorio.* En efecto, es curioso observar que Martínez de la Rosa, siendo granadino y habiendo situado la acción de estas piezas en cuatro ciudades distintas, no evoca las costumbres regionales ni emplea voces típicas de esos lugares. Comparado con otros escritores de su tiempo, sorprende y agrada mucho la naturalidad, elegancia y universalidad del estilo de estas comedias.

De haber tenido más vis cómica, penetración psicológica y originalidad temática, Martínez de la Rosa merecería figurar entre los mejores comediógrafos modernos de España. A pesar de no ser así, supo mantener el gusto burgués de Moratín en pleno romanticismo y contribuyó modestamente con estas piezas y otras de distinta orfebrería a la comedia ecléctica finisecular que nos lleva al teatro de Benavente *.—*DAVID TORRES (West Virginia University. 1216 University Avenue. MORGAUTOWN, West Virginia 26505. USA).*

---

[11] MORATÍN, *op. cit.,* pág. 437.

* Este trabajo ha sido posible gracias al seminario veraniego sobre «Literatura y artes en la España de los Borbones, 1700-1833», patrocinado por la NEH (Fundación Nacional para las Humanidades) y dirigido por el erudito Dr. JOHN DOWLING, de la Universidad de Georgia en Athens, U. S. A.

MUJER, GUERRA Y NEUROSIS EN DOS RELATOS DE M. RODOREDA

("La Plaza del Diamante" y "La Calle de las Camelias")

A *Francisca Aguirre*

Mercé Rodoreda, escritora española en lengua catalana, nace en Barcelona en 1909 y colabora en periódicos como *Mirador, La Rambla, La Publicitat*. Rodoreda se destaca como narradora en concursos literarios, como «Premi Creixells» (1928-1938), dentro de esa narrativa catalana que a partir de la posguerra civil tropieza con obstáculos típicos de una lengua y literatura que son instrumentos de afirmación político-social y cultural. A los veintitrés años publica su primer relato: *Sóc una dona honrada?,* y entre la producción que precede a su exilio de 1939, la autora sólo salva *Aloma* (1938), análisis de la evolución de una adolescente seducida por un cuñado. *Vint-i-dos contes,* colección de narraciones breves, obtiene en 1957 el Premio «Víctor Catalá».

El exilio interrumpe la labor creativa de esta narradora, que residió en Suiza desde 1954 hasta su reciente vuelta a Gerona. El desarraigo físico, junto al minoritario público lector en lengua catalana, explican el olvido de la crítica sobre la labor de esta narradora. Rodoreda podría incluirse generacionalmente en el grupo de escritores del primer exilio, que, como Francisco Ayala, Max Aub, Sender, etc., salen al extranjero con una obra escrita y hacen del trauma de la guerra civil el motivo dominante de su producción.

La plaza del Diamante [1] aparece en 1962, año en que el «realismo social» de la década de los cincuenta conserva cierta vigencia. En esta fecha se publica igualmente *Tiempo de silencio,* la novela de Martín Santos que supone, entre otras cosas, un retorno al subjetivismo y la interiorización frente al credo estético del «realismo social», cuyos cultivadores practicaron una especie de naturalismo decimonónico, derivado de un idealismo y voluntarismo políticos que ignoraban las contradicciones de la realidad española. A partir de 1962, la ilusión de un cambio de las estructuras sociopolíticas españolas desaparece y los escritores adscritos a esta tendencia aceptan amargamente la inutilidad de la denuncia literaria frente a una sociedad anestesiada a todo cambio ideológico. Siguiendo el paradigma del relato de Martín Santos, algunos de los

---

[1] Citamos por la versión española de E. D. H. A. S. A., Barcelona-Buenos Aires, 1965. La primera edición catalana es de 1962, *La Plaça del Diamant,* Barcelona: Club Editor.

cultivadores del realismo social—Caballero Bonald, Juan y Luis Goytisolo, A. Ferres, etc.—empiezan a destacar la autonomía del discurso del narrador frente al elemento anecdótico, enriqueciendo su materia narrativa por esta contraposición (no síntesis) de lirismo e historia.

En *La plaza del Diamante,* la significación fundamental emana de la persona que habla, del discurso interior de la protagonista, pero en íntima relación con el neurótico contexto español de guerra y posguerra, y en *La calle de las Camelias* se prosigue la indagación psicológica de un personaje femenino que trata de fundamentar su existencia en un casi total ambiente de degradación.

El subjetivismo se transmuta en soliloquio en virtud de la coherencia que caracteriza *La plaza del Diamante,* puesto que más que la identidad psíquica (monólogo interior), se trata de comunicar emociones e ideas relacionadas con el personaje y su entorno social, mediante la testificación de un «yo» existencial, unido a un «él» que lo sociabiliza. Subjetividad, pues, que integra, como vamos a ver, yo y mundo.

La heroína, Natalia (Colometa según su primer marido, Quimet), es el personaje que conlleva, junto a una gran dosis de subjetivismo, las causas y consecuencias de todo un sistema de ideas e ideales. La situación emocional que funda la conducta de la problemática de Natalia es la soledad, tema recurrente en toda la obra de esta autora [2]. Este aislamiento es el resultado de la imposibilidad de un proceso de identificación abortado por una temprana orfandad («Mi madre muerta hacía años y sin poder aconsejarme; mi padre casado con otra..., y yo jovencita y sola en la plaza del Diamante», págs. 10-11). Este vacío o falta de sentido en la vida de Natalia, que define la conducta del personaje («pero lo que a mí me pasaba es que no sabía para qué estaba en este mundo», pág. 38), está íntima, visceralmente relacionado con el trauma sufrido por la propia autora con sus demonios históricos. La muerte de Quimet luchando por la República supone la agudización de la crisis material y psicológica de Natalia, crisis que la lleva incluso a planear el asesinato de sus dos hijos y su propio suicidio. La desposesión se traduce, pues, en la ruptura lírica del yo y la sociedad, «y así acabaríamos y todo el mundo estaría contento, que no habíamos hecho mal a nadie y nadie nos quería» (página 176). El casamiento con el tendero Antonio (pág. 189) significa para Natalia la estabilidad económico familiar, pero a la vez supone el comienzo de ciertas perturbaciones mentales, estando su raíz en el desvalimiento de esta mujer, cuyas ilusiones individuales y familiares desaparecieron con la guerra.

[2] «La soledad, tema central en los últimos relatos de Mercé Rodoreda.» FRANCISCO, LUCIO. *Cuadernos Hispanoamericanos,* febrero 1970, págs. 455-468. Este trabajo se centra en *Mi Cristina y otros cuentos.*

El fracaso de ese mundo esencial, ruina de su vida y país, proyecta a Natalia a su intimidad a una vida interior que progresivamente va independizándose de la exterior. A nivel temporal, la añoranza del pasado supone un intento de recuperación de unas vivencias o clave existencial que pueden justificar su crisis presente. La evocación afectiva, con detallista morosidad, representa una forma consciente o inconsciente de compensar su actual crisis:

> «Eramos una cuadrilla. La cuadrilla de la limpieza. Cuando me metía en la cama, tocaba la columna que había roto cuando nació el Antoni y que el Quimet había cambiado gruñendo, y tocaba las flores de ganchillo de la colcha, y tocando la columna y las flores me parecía, en la oscuridad, que todo era lo mismo que antes, que al día siguiente me levantaría para preparar el almuerzo del Quimet, que el domingo iríamos a ver a su madre, que el niño estaba encerrado y llorando en la habitación donde habíamos tenido las palomas y que la pobrecilla Rita todavía estaba por nacer... Y si iba más lejos pensaba en el tiempo en que vendía pasteles en aquella tienda llena de cristales y de espejos, tan perfumada, y que tenía un vestido blanco para ponerme y que podía pasear por las calles...» (pág. 143).

Este intimismo temporal se traduce igualmente en la lentificación de su espacio interior anímico («vivía muy despacito», pág. 218), en donde puede salvar algo frente a la violencia exterior, profundización interior que se caracteriza por una conciencia lúcida de esa «duración real», no exenta de cierta nota fatalista:

> «Y sentí intensamente el paso del tiempo. No el tiempo de las nubes y del sol y de la lluvia ni del paso de las estrellas adorno de la noche, no el tiempo de las primaveras dentro del tiempo de los otoños, no el que pone las hojas a las ramas o el que las arranca, no el que riza y desriza y colora a las flores, sino el tiempo dentro de mí, el tiempo que no se ve y nos va amasando» (pág. 228).

Al ahondar en el fondo del caos, Natalia va anulando progresivamente los límites espacio-temporales y confundiendo sueño y realidad en unas pesadillas en las que se mezclan el mundo concreto y el de las ensoñaciones. Esta nueva crisis tiene lugar cuando Natalia parece haber recuperado cierta estabilidad material, a raíz de la primera comunión de su hija Rita, la cual le recuerda a su primer esposo:

> «La Rita era el Quimet. Los mismos ojos de mono y aquella cosa especial que no se podía explicar, pero que eran como unas ganas de hacer sufrir. Y ya empezó la angustia, y el dormir mal y el no vivir» (página 212).

La posible vuelta del desaparecido marido intensifica su inestabilidad psíquica creándole un complejo de culpabilidad por haberse casado con otro (pág. 213).

La profundización de la crisis por extrañamiento de sí y de su vida anterior resulta en una neurotización como concientización del fracaso de algo de lo que Natalia fue privada y que ella no puede formular. Natalia va cayendo en estado melancólico, que altera la imaginación y la razón, a la vez que aumenta su capacidad de meditación.

La angustia de Natalia, convertida en distorsionada vivencia desde la realidad interior, le lleva a proyectar a los objetos una especial sensibilidad, convirtiéndolos en signos identificatorios asociados a la raíz y posible solución de su crisis. El simbolismo asociado a los objetos es resultado de la ruptura con el degradado entorno, y se traduce en el carácter mítico, poético, que permea la segunda parte (caps. XXXIII-XLIX)[3]. Entre los datos identificatorios tiene especial importancia la plaza del Diamante, donde conoció a Quimet (pág. 56), y lugar al que, en su última pesadilla, se siente inconscientemente atraída («como sin saber lo que hacía me puse a andar, y eran las paredes quienes me llevaban y no mis pasos», pág. 243), con un ansia de recobrar esa juventud que nunca conoció. Localización, pues, psicológica por haber sido el principio de su adolescente vida afectiva y el fin de unas ilusiones asociadas a su amigo Mateu, fusilado en una plaza semejante:

> «La señora Enriqueta vino a decirme que sabía de cierto que habían fusilado al Mateu en medio de una plaza, y cuando le pregunté que en qué plaza porque no sabía qué decir, dijo que en medio de una plaza, pero que no sabía en qué plaza; sí, sí, te lo puedes creer, los fusilan a todos en medio de una plaza. Y la pena grande no me salió de dentro hasta el cabo de cinco minutos, y dije bajito como si se me acabase de morir el alma dentro del corazón: eso no..., eso no... Porque no podía ser que al Mateu lo hubiesen fusilado allá en medio de una plaza. ¡No podía ser! ¡No podía ser!» (págs. 170-171).

Otro objeto de fijación son las palomas, asociadas con el recuerdo del Quimet (págs. 82, 118, 148, 216), cuya muerte coincide con el hallazgo por Natalia de una paloma muerta (pág. 156), símbolo del fin de la sumisión a su primer marido, el cual llegó incluso a destruir su identidad cambiándole el nombre por Colometa (columba, paloma). La visión del desaparecido Mateu, con una paloma color corbara satén posada sobre el hombro, provoca la desgarrada y catártica protesta[4] de Natalia al

[3] «A partir d'un registre de base poètica, la prosa de la Rodoreda progressa des d'un nivell popular fins a un altre d'elegíac, per desembocar, a la fi, en el mite.» CARMEN ARNÁU, «Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda», en *Obres Completes*, I (1936-1960), Barcelona: Edicions 62, 1976, pág. 15.

[4] «Un crit d'explotada, que ella havia anat reprimint al llarg de tota la seva vida, i que, en esclatar, opera com una mena de catarse.» C. ARNÁU, *op. cit.*, pág. 18.

tomar conciencia de la imposibilidad de recuperar una juventud que le fue usurpada por el trauma de la guerra civil:

> «Un grito que debía hacer muchos años que llevaba dentro, y con aquel grito, tan ancho que le costó mucho pasar por la garganta, me salió de la boca una pizca de cosa de nada, como un escarabajo de saliva..., y aquella cosa de pizca de nada que había vivido tanto tiempo encerrada dentro era mi juventud que se escapaba con un grito que no sabía bien lo que era...: ¿abandono?» (pág. 244).

Natalia se nos define como un personaje agonista, conciencia angustiada por su propia vida interior después de haber sido rechazada por ese mundo exterior que desde la muerte del Quimet dejó de tener sentido. Testigo-víctima de esas fuerzas confusas que la han condenado al trágico fracaso de su proyecto vital.

La obra literaria, como objeto de un autor para un lector, comunica una situación histórica real, que en el caso de *La plaza del Diamante* es la guerra civil y sus efectos. Sin embargo, a nivel narrativo, las referencias directas del conflicto han sido minimizadas para destacar especialmente la visión lírica que Natalia otorga al período que precedió a la proclamación de la Segunda República, fondo idealista que desaparece en la degradada realidad de *La calle de las Camelias:*

> «Salía de mi calle, y cruzaba la calle Mayor, con tranvías arriba y abajo, amarillos, con campanilla. El conductor y el cobrador llevaban unos uniformes rayados con rayas finas y que en conjunto parecían grises. El sol venía todo entero del lado del Paseo de Gracia y, ¡plaf!, por entre las filas de casas caía encima del empedrado, encima de la gente, encima de las losas de los balcones. Los barrenderos barrían, despacio, con grandes escobas de ramitas de brezo, como si estuviesen hechos de pasta encantada: barrían las cunetas y las regueras. Y me iba metiendo en el olor del mercado y en los gritos del mercado para acabar dentro de los empujones, en un río espeso de mujeres y de cestos. Mi mejillonera, con manguitos azules y delantal con pechera, llenaba medidas y más medidas de mejillones y almejas, ya lavados con agua dulce, pero que todavía tenían encerrado dentro, y lo esparcían, olor de mar» (pág. 79).

> «Y todo iba así, con pequeños quebraderos de cabeza, hasta que vino la república y el Quimet se entusiasmó y andaba por las calles gritando y haciendo ondear una bandera que nunca pude saber de dónde había sacado. Todavía me acuerdo de aquel aire fresco, un aire, cada vez que me acuerdo, que no lo he podido sentir nunca más. Nunca más. Mezclado con olor de hoja tierna y con olor de capullo, un aire que se marchó y todos los que después vinieron no fueron como el aire aquel de aquel día que hizo un corte en mi vida, porque fue en abril y con flores cerradas cuando mis quebraderos de cabeza pequeños se volvieron quebraderos de cabeza grandes» (pág. 80).

Dentro de este realismo poético desempeña un papel importante la matización de sentimientos y estados anímicos, mundo inocente que se refleja, por ejemplo, en la importancia que los muñecos tienen para la protagonista (págs. 37, 60, 71, 72, etc.), muñecos cuya desaparición marca los momentos más críticos del relato, como en el episodio en que Natalia se dispone a comprar agua fuerte para matar a sus hijos. «En la tienda de los hules ya no estaba el oso, y cuando vi que ya no estaba me di cuenta de que tenía muchas ganas de verlo» (pág. 185). En el mundo de las imágenes predominan las comparaciones con animales pequeños, que afectivamente traducen el refugio instintual que Natalia busca para escapar de su violento y racional entorno [5].

La plaza del Diamante es una novela psicológica cuyo análisis interior del personaje femenino resulta de la confrontación con una realidad histórica tan dramática, que el único refugio del personaje es el subjetivismo. Frente al mundo exterior, la heroína mantiene una actitud lírica, nostálgica, visión optimista que nos descubre, según las palabras que cierran el libro, la esperanza por ese mundo mejor que a Natalia le fue negado:

> «y dentro de cada charco, por pequeño que fuese, estaría el cielo..., el cielo que a veces rompía un pájaro..., un pájaro que tenía sed y rompía sin saberlo el cielo del agua con el pico..., o unos cuantos pájaros chillones que bajaban de las hojas como relámpagos, se metían en el charco, se bañaban en él con las plumas erizadas y mezclaban el cielo con fango y con picos y con alas. Contentos...» (págs. 247-248).

En *La Calle de las Camelias* [6] se continúa la narración personal desde un más radical abandono sufrido por la protagonista, Cecilia, y una más profunda ruptura entre el personaje y su mundo. Historia de la crisis en torno a la identidad psicosocial de un personaje que, como el país, no alcanza autonomía a causa de esas fuerzas represivas, típicas de una sociedad paternalista y autoritaria en que la mujer es una prolongación del hombre y siempre definida en función del carácter masculino.

La novela se abre con: «Me abandonaron en la calle de las Camelias» (pág. 9), fijación espacial que, como en *La plaza del Diamante,* es fundamental en el proceso identificatorio que marca la psicología de los personajes femeninos en los dos relatos. La historia de Cecilia es la de una desposesión radical, con rasgos patológicos relacionados con la or-

---

[5] «Vivían como deben vivir los gatos: de acá para allá, con la cola baja», pág. 24; «La señora Enriqueta era alta con boca de pez», pág. 27; «Respiraba más tenuemente que un pollito», pág. 35; «Las cejas eran espesas, negras como el pelo, encima de sus ojos menudos y brillantes de ratón», página 52; «las venas se le hinchaban como culebras», pág. 53; «andaba como un escarabajo», página 178; «tenía el pelo negro como el ala de cuervo», pág. 223, etc.

[6] Citamos por la edición española de Editorial Planeta, Barcelona, 1970. La edición catalana *El carrer de les camèlies* es de 1966, Barcelona: Club Editor.

fandad de la protagonista. Destruida la relación de dependencia que la niña normal establece con sus padres, Cecilia desarrolla tempranamente un aislamiento, condición egotística que al eliminar la relación con los otros hace que Cecilia se proyecte hacia su interioridad:

> «Me iba enamorando de mí misma. Tenía la sangre, y escuché la vida de la sangre a veces dormida, roja abajo por la seda de los muslos. Me puse las manos en la nuca y eché todo el peso de los cabellos hacia arriba. Mi piel era tierna y tiernos eran los codos, y lo que sentí no puede explicarse con palabras: que no yo era como los demás, que era diferente, porque estando sola, rodeada de toallas y olor a jabón, fuera del espejo era lo que se enamora y dentro del espejo era lo enamorado» (pág. 54).

El narcisismo de Cecilia, provocado por la detención en el desarrollo de su personalidad, es una consecuencia de la dependencia respecto al varón. Su inmadurez psicofísica se canaliza posteriormente en la prostitución, profesión en la que Cecilia puede autopreciarse como objeto erótico. El narcisismo aparece también como un refugio o forma de conservar un tipo de amor que ha sido negado por los otros, proceso enajenante del que la protagonista toma finalmente conciencia: «Fui a mirarme un rato al espejo del lavabo: la muchacha que reflejaba el cristal no era yo» (página 213).

Una de las obsesiones de Cecilia es la maternidad. Después de abortar tres veces (págs. 97, 122, 143), sueña que ha tenido un niño con su amante Esteban (pág. 224) y otro con Cosme (pág. 253), lo cual refleja algunas de las formas que adopta el síntoma neurótico de satisfacción incumplida. Irónicamente, el comentario de los que la recogieron—« ¡Pobre marido cuando lo tenga! » (pág. 270)—patentiza la fundamental trascendencia que este fracaso maternal tiene en la vida de Cecilia. Este complejo de frustrada maternidad explica, en parte, el narcisismo de Cecilia como forma de protesta contra un orden represivo donde la sexualidad, como en el caso español, tiene una función primordialmente procreativa. Esta obsesión maternal se proyecta a objetos como «esa calle formando barriga hacia fuera», con la que Cecilia inconscientemente asocia su problema maternal (págs. 90, 98, 125, 201), y a veces adopta la forma de visiones:

> «Empecé a tener muy a menudo el sueño del niño que movía los bracitos, siempre lo mismo; lo continuaba de una noche a otra, y si me despertaba trucándolo, volvía a continuarlo en el punto donde quedó» (página 192).

A nivel histórico más que la guerra civil, de la que Cecilia apenas se acuerda, ya que tenía doce años, *La calle de las Camelias* refleja los de-

gradantes efectos sufridos por una mujer en los planos material y mental. La existencia de Cecilia es un registro de todos los grados de humillación que puede sufrir un ser humano. La escena del café, en que la protagonista confiesa, después de comerse unos bocadillos, que no tiene con qué pagar, sintetiza no sólo el grado de depresión alcanzado por Cecilia, sino el total aislamiento al que ha sido condenada:

> «El dueño me miraba con ojos de malvado, y yo empecé a mirarle del mismo modo. No debió de gustarle, porque me arreó un guantazo que por poco me tira al suelo. Llena de ira, le dije que si me había pegado era porque nadie me defendía, que me habían abandonado en medio de la calle, en pañales, como si fuese un paquete de basura, a tomar viento..., sin padres, ni hermanos ni nadie...» (pág. 14).

La humillación final tiene lugar cuando Cecilia, una vez alcanzada una situación económico-social desahogada, se ve rechazada por su último amante al salir de una representación teatral en el Liceo, sueño que, finalmente, ve realizado.

El instinto, por otro lado, partiendo del narcisismo, se transforma en sistema de autopreservación [7], y a la vez, la prostitución representa un modo de descarga de tensiones sexuales acumuladas por el principio absoluto de monogamia patriarcal. La mujer, un sector de la clase baja en la cercana posguerra, asciende de clase por el sexo y la prostitución se le presenta a la protagonista como la única alternativa de subsistencia:

> «Logré hacer cuatro blusas al día, pero me moría de hambre y no podía ni andar de lo que me dolían las corvas y todo el vientre. Dormía encogida y con los puños apretados, y cuando abría los ojos, aunque fuese a oscuras, lo primero que veía era la máquina, como un monstruo que me asustase. Y una noche, sin pensarlo dos veces, la arrastré fuera de la chabola, cogí el bolso y, delgada como un espárrago, me fui a las Ramblas a buscarme la vida» (págs. 95-96).

El sistema de protección que los amantes de turno brindan a Cecilia se convierte en angustioso círculo vicioso, ya que la respuesta a la falta de afecto se transforma en nueva fase neurótica, contra la que ha de defenderse. El sadismo de uno de los queridos, Marcos, provoca en Cecilia un complejo de manía persecutoria, que trata de superar encerrándose en un piso donde cree ser espiada. Este incidente (caps. XXV-XXXIX),

[7] «Tanto la Colometa como la Cecilia rodoredianas, despojadas de una civilización racionalista, constituyen unas anticipaciones del mundo nuevo—otros dirán viejo, porque todo es morir y volver a empezar—que nos espera: instintos, instuiciones a flor de piel, brujerías, sueños, hambre y falta de lógica.» «Carta a Rodoreda», de L. VILLALONGA, en su novela *Lulú*, Barcelona: Editorial Planeta, 1973.

mezcla de terror y sordidez, refleja no sólo un ambiente patológico distinto del «lirismo popular» de *La plaza del Diamante,* sino un dominio superior de los recursos técnicos, que aunque unitariamente ligados a la biografía del personaje femenino, integran una serie de incidentes donde se nos pinta el decadente mundo moral de la sociedad española de posguerra: clase baja (Andrés); media (Cosme); burguesía (Marcos, Esteban). El aprovechamiento del relato folletinesco-picaresco para plasmar la concepción alienada de una representante de la clase baja traduce igualmente el avance que técnicamente supone la segunda novela de Rodoreda. La artificialidad literaria de los recursos expresivos supone un alejamiento voluntario del concepto realista que hasta entonces caracterizaba su obra [8]. Ambas narraciones se caracterizan por un tratamiento «infantil» que emana de las biografías de dos mujeres, Natalia y Cecilia, quienes al habérseles usurpado su juventud y adolescencia terminan refugiándose en los recuerdos asociados con un mundo inocente. Estilísticamente, esta visión se traduce en el llamado «ingenuismo» [9], en que la sensación, el detalle y los objetos adquieren, a nivel de narración, una función primordial. El desarraigo total, el brutal impacto que en el cuerpo y alma de Cecilia tuvo la guerra civil, minimiza el lirismo de *La calle de las Camelias,* aumentando en relación con la novela procedente la importancia de las imágenes degradantes, consecuencia del subjetivismo provocado por la marginación de la protagonista y su entorno.

La desposesión y el deseo de superar su no pertenencia aparece intuido desde que Cecilia vive en las chabolas («No sabía qué era ni dónde estaba», pág. 100), y al fin del relato, cuando investiga sobre sus verdaderos y adoptivos padres, se preocupa especialmente por la figura paterna, un tanto masoquísticamente, si se considera que toda la humillación sufrida proviene del hombre. Sin embargo, es esa protección paterna, de la que careció, la que podría haber evitado su fracaso vital. Segregada de ese mundo burgués que ha destruido la totalidad, Cecilia vuelve al principio del círculo para intentar recobrar la coherencia o esencia trascendental de la vida. Buscando en el retorno sobre su pasado los datos de su absurdo mundo, Cecilia se convierte en testigo de sí misma y, subsidiariamente, en el de la realidad.

[8] «El llibre, per dues raons fonamentals, clou aquella etapa de la producció de la Rodoreda de la qual és peça culminant *La plaça del Diamant.* Ambdues raons desemboquen en un comú denominador: la inversemblança. D'una banda, les constants de la produció rodorediana arriben aquí a l'exa peració; d'altra banda, la procedència de materials i temes—picaresc, fulletó, novella rosa—és visiblement literari. Per això podem dir que *El carrer de les Camèlies* tanca i, alhora, liquida tot un període de la narrativa de la Rodoreda, pel fet de convertir en inversemblant el que fins ara passavà per realista.» C. ARNÁU, *op. cit.,* pág. 22.

[9] «L'ambient popular de la seva primera novella es substituït per l'ambient sòrdid, netament burgès i decadent de la segona. En aquesta, ha desaparegut l'alenada èpica que trobem en algunes de les escenes de *La plaça del Diamant.* En totes, dues, però, hi ha una arrencada narrativa molt semblant i coincidexen en el deliberat ingenuisme de l'estil.» *Sobre literatura catalana i altres assaigs,* Barcelona: Llibres de Sinera, S. A., 1968, pág. 153.

Natalia y Cecilia son dos personajes arquetípicos que testimonian la imposibilidad de la ruptura de la dependencia del hombre en la sociedad española. Su esquizofrenia (psicosis) es producto de la alteración sufrida por la inmoralidad institucionalizada de la guerra y posguerra. La angustia de ambas mujeres emana de la necesidad de ambas de tener un papel en la sociedad, es decir, de encontrar su identidad y ser independientes, libres, mediante la satisfacción de las necesidades fundamentales en una concreta situación.—*JOSE ORTEGA (University of Wisconsin-Parkside KENOSHA, Wis. 53140. USA).*

Sección bibliográfica

ARTHUR TERRY Y JOAQUIM RAFEL

Introducción a la lengua y la literatura catalanas. Barcelona, Ariel, 1977 (Colección «Letras e Ideas», serie «Instrumenta», núm. 11), 327 págs.

El panorama histórico de la literatura española, dirigido por R. O. Jones y publicado en seis volúmenes, se completa ahora con la obra que comentamos, dedicada a dar una visión sumaria de la historia de la literatura catalana y de las características esenciales de la lengua que le es instrumento. La *Introducción a la literatura catalana,* de Arthur Terry, había aparecido ya en edición inglesa—al igual que los demás libros de la serie—y se dirigía fundamentalmente al lector británico no especializado. Al preparar la edición española, los editores han creído conveniente incorporar al original, precediéndolo, el breve estudio de Joaquim Rafel, profesor de la Universidad de Barcelona, sobre las características de la lengua catalana frente a las demás lenguas románicas y, sobre todo, frente al castellano. El objetivo primordial del volumen en su edición presente es, pues, poner al alcance del lector de habla castellana la información mínima sobre una parcela de la cultura catalana que ya es inexcusable desconocer.

Tras una breve consideración acerca de las diferencias entre lengua y dialecto y un claro razonamiento de la adscripción del catalán a la primera de estas categorías, Rafel divide su *Introducción a la lengua catalana* en siete apartados. Los cuatro primeros engloban la descripción de las características más externas de la lengua: su extensión geográfica, el número de hablantes y las distintas variedades dialectales son puntos tratados con concisión y sencillez, al tiempo que con información considerable y, lo que es más, actualizada.

Dos puntos que han sido y son polémicos, la adscripción del catalán a un grupo determinado de lenguas románicas y los orígenes de la divi-

sión dialectal, son tratados por Rafel con ánimo no de esconder o simplificar la polémica en aras de la claridad, sino utilizando esta misma claridad para exponer, en síntesis, su desarrollo. En ningún momento toma el autor declaradamente partido por una de las opiniones: todas son juzgadas críticamente y es, en todo caso, el lector quien debe decidir o, mejor aún, acudir a las fuentes a que Rafel remite. La descripción de las características internas de la lengua atiende a la fonología, a la morfosintaxis y al léxico, y se centra en su mayor parte en las comparaciones entre el catalán y el castellano, y en las distintas soluciones que ambas lenguas adoptan respecto a un mismo problema.

La evidente valoración positiva que merece el estudio de Joaquim Rafel se apoya, en primer lugar, en la constatación de que se han cumplido sobradamente los objetivos propuestos: «dar una idea simple, pero clara, de cómo se estructuran determinados puntos fundamentales» (página 47). El autor es consciente de que en menos de cincuenta páginas no pueden ser tratados en profundidad—y algunos ni tan sólo superficialmente—la gran cantidad de problemas que presenta el estudio sistemático de una lengua; por ello, no pretende en ningún momento ser exhaustivo. Por otra parte, las notas al final del ensayo representan, en su conjunto, un grado más elevado de especialización para quien las utilice como punto de partida de una ampliación de conocimientos. En este sentido, es muy loable el hecho de que Rafel haga referencia a la bibliografía más reciente y que, en muchos casos, amplíe la simple cita con un comentario crítico. El lector medio echará tal vez en falta un breve repertorio bibliográfico general que no hiciera necesario recurrir a las notas, recurso, sin embargo, que en ningún caso podrá considerarse una pérdida de tiempo. Esta mínima objeción no nos impide, en definitiva, considerar el texto de Joaquim Rafel de gran utilidad para el lector de habla castellana y también, por diversas circunstancias, para el lector catalán poco informado científicamente de las características diferenciales de su propia lengua.

Arthur Terry contribuye con su estudio a paliar en alguna medida la falta de obras de carácter instrumental de que sufre la literatura catalana. Como Alberto Hauf, el traductor, señala en la nota preliminar, no disponíamos hasta ahora de ninguna síntesis del total de la producción literaria, y seguimos sin disponer de un manual bibliográfico. A ambas carencias hace frente este volumen: de una parte, con el texto de Terry; de la otra, con el apéndice bibliográfico preparado por el mismo Hauf y por Enric Sullà, que examinaremos en su momento. Lo que, en principio, hay que considerar es si aquellas funciones que se suponen a cualquier manual de literatura pueden ser cumplidas por la *Introducción a la literatura catalana*.

El primer rasgo que sorprende es la amplitud de los límites de la síntesis. Pocas obras de este tipo—salvo algunos textos escolares de comprobada ineficacia—abarcan el total de una producción literaria nacional. Arthur Terry empieza su estudio con los trovadores catalanes (en el siglo XII, por tanto) y lo concluye con las figuras más importantes de los últimos años. El *tour de force,* que representa reducir ocho siglos a menos de ciento cincuenta páginas, se justificaba por contar, en un principio, con un destinatario extranjero y no especializado en la materia. Era, pues, una obra de divulgación. Lo triste del caso, como señala Hauf, es que tanta utilidad o más como tenía para ese lector, la tiene la *Introducción* para el lector peninsular y, lo que es peor, para el mismo lector catalán. Las inevitables omisiones que de esta extensión temporal se derivan quedan, sin embargo, justificadas por el propio Terry, que en el prólogo expone sus objetivos: no ha querido—ni hubiera podido—ser exhaustivo; únicamente le interesaba que la *Introducción* tuviera validez como panorámica y como incentivo que indujera al lector a continuar el aprendizaje.

Si en cualquier historia de la literatura el aspecto más importante es la organización del material y su periodización, mucho más lo será en una obra cuyos distintivos principales son la brevedad del medio y la amplitud del objeto de estudio. La *Introducción a la literatura catalana* consta de cuatro capítulos. El primero de ellos se ocupa de la literatura medieval y renacentista, desde el siglo XII hasta el XV; el segundo agrupa, con el título de «Decadencia e Ilustración», los siglos XVI, XVII y XVIII; los dos últimos, finalmente, corresponden a los dos siglos inmediatos.

Antes de empezar la síntesis de la literatura catalana medieval, Terry expone brevemente las relaciones entre lengua e historia, elementos indisociables previos al nacimiento de una literatura nacional. Este sucinto examen comprende desde el siglo IX hasta finales del XV, en que se iniciará una situación distinta a causa de la desaparición de la corte catalana.

Las primeras manifestaciones literarias de autor conocido no son precisamente obras escritas en catalán, sino en provenzal. Con estos trovadores catalanes inicia Terry su historia de la literatura, no sin antes haber justificado esta inclusión: el provenzal era la lengua de la poesía a ambos lados del Pirineo. Hasta el siglo XIII esta unidad será no sólo literaria, sino también religiosa y social.

A continuación, en un mismo apartado, son tratadas las figuras de Ramón Llull y Arnau de Vilanova, agrupados no en razón de sus semejanzas—menores que sus diferencias—, sino por ser las dos máximas individualidades del siglo XIII. La magnitud de la obra luliana es no tanto descrita—cosa imposible en los términos del estudio—como suge-

rida por Arthur Terry. Su máximo acierto consiste en mostrar cómo la concepción del mundo implícita y explícita en las obras de Llull tiene su reflejo en la adopción de una poética determinada, y cómo su utilización de determinados géneros responde a unas específicas finalidades doctrinales. Nada más lejos del tratamiento típico de manual que este conjunto de pistas para la lectura que nos proporciona Terry.

El valor literario de las cuatro crónicas, máxima concreción del género historiográfico en los siglos XIII y XIV, es explicado juntamente con su utilidad política. De entre la prosa de finales del siglo XIV, que encuentra su principal destinatario en la recién constituida burguesía urbana, Terry valora, sobre todo, la figura de Bernat Metge, cuyo escepticismo indica ya un cambio en la concepción del mundo y de la creación literaria.

Toda la producción poética—reducida a las figuras máximas—de los siglos XIV y XV es estudiada desde el punto de vista de su mayor o menor alejamiento de la influencia provenzal. Ya en el siglo XV, Jordi de Sant Jordi es el primer poeta que se libera de la tradición cortesana a través de la plasmación consciente de su experiencia individual. La figura de Ausiàs March recibe, y era obvio que así sucediera, un tratamiento preferente. Terry lo considera un poeta moral (en el sentido de exploración de la propia experiencia), más que un poeta amoroso, suministrando en conjunto una base muy aceptable para su lectura. Tras una breve caracterización de la obra de Jaume Roig, la sección se cierra con Joan Roiç de Corella, en quien los rasgos de una nueva sensibilidad y una nueva utilización del lenguaje indican lo que hubiera podido ser, de haber existido, la poesía renacentista catalana.

Tirant lo Blanc y *Curial e Güelfa* son los hitos máximos de la novelística catalana del siglo XV, sobre todo el primero. El comentario de Arthur Terry se centra, sobre todo, en la modernidad del *Tirant,* tanto por la historia como por el modo de contarla. Su juicio definitivo no admite paliativos: «no encontramos nada comparable en la novelística peninsular anterior» (pág. 140).

Tras una breve consideración sobre el teatro medieval en Cataluña, se cierra el primer capítulo de la *Introducción a la literatura catalana.* Se nos han revelado ya las características principales del método de síntesis y valoración que Terry sigue: grandes panorámicas de los géneros literarios, con atención preferente a las personalidades máximas, sin perder nunca de vista la evolución simultánea del pensamiento y de la sociedad.

Igual amplitud temporal, aunque extensión mucho menor que el anterior, tiene el capítulo «Decadencia e Ilustración»; los siglos XVI, XVII y XVIII son estudiados en tan sólo nueve páginas. Si consideramos el declive de la producción, vemos que únicamente se guardan las

proporciones. La explicación que Terry da al descenso cualitativo—más que cuantitativo—de la literatura catalana a partir del siglo XVI, se centra fundamentalmente en las relaciones entre la clase intelectual y el poder político, que experimentan un cambio a partir de los últimos años del siglo XV: los escritores eran, en muchos casos, nobles que unían al ejercicio de las armas el de las letras. Cuando en 1474, Castilla y Aragón se unen, esta clase empieza a ser atraída a la corte y a utilizar, en consecuencia, la lengua castellana practicando, en su mayoría, el bilingüismo. La pérdida de contacto con la propia tradición conduce a la adopción de modas extranjeras, cuando no a la pura imitación. La entrada de las ideas de la Ilustración marcará, pese a las circunstancias represivas adversas, un cambio cultural considerable, con lo que se demuestra que las razones de la «decadencia»—Terry reconoce que es difícil prescindir del término—no son políticas o, al menos, no lo son exclusivamente, sino que historia, lengua y, por tanto, literatura son absolutamente interdependientes. La vitalidad ininterrumpida de la poesía popular, junto con los intentos por parte de intelectuales destacados—más teóricos que creadores—de recuperar la tradición, serán las bases sobre las cuales se iniciará el proceso de la Renaixença, ya en pleno siglo XIX.

El siglo pasado y, como veremos, parte del presente, ocupará la totalidad del tercer capítulo. Se inicia éste con las más importantes manifestaciones catalanas del Romanticismo [*sensu stricto,* de influencias germánicas y de otras culturas europeas, pasadas siempre por el tamiz francés]. Cabe destacar la mención—inusitada en un manual—de la importancia de la prensa en la introducción de nuevas corrientes literarias y en las tareas de captación del público. Más que valorar una o varias individualidades de la Renaixença, Terry pone de relieve cómo se irá consiguiendo un público adicto, tanto a la poética como a la lengua, que volverá a aceptar y a consumir literatura en catalán. El historicismo inherente al movimiento romántico ayudará a recuperar una tradición y a reconstituir un *corpus* de memoria colectiva que, a la par que se irá popularizando, pasará de la catalanización temática a la lingüística, ya definitiva.

Siguen a este apartado tres breves monografías dedicadas a Verdaguer, Oller y Guimerá. Es de agradecer el análisis de la figura y la obra de Verdaguer desde el punto de vista literario, sobre todo cuando se trata de un autor que ha sido tan utilizado, bien como bandera por diversas—y a veces opuestas—ideologías, bien como piedra de escándalo, víctima de la curiosidad pública por contingencias biográficas que a menudo nada tenían que ver con su obra literaria.

Antes de pasar a hablarnos de Oller y Guimerà, Terry aprovecha que los dos autores sean fundamentalmente representantes de dos géneros literarios para hacer unas breves consideraciones sobre el estado de

la novela y el teatro, respectivamente, en el momento de la aparición de sus definitivos modernizadores. La talla europea de ambos permitirá, en el caso de Oller, la superación del costumbrismo y la creación de un público consumidor de novela en lengua autóctona; Guimerà, a su vez, dará el paso del teatro romántico al naturalista, con una gran conciencia del ritmo dramático y, en suma, con una corrección desconocida en el género hasta entonces. Uno y otro autor experimentará un cambio en su concepción literaria derivado de la entrada en Cataluña de la nueva sensibilidad finisecular, resultante de la crisis del positivismo.

Es en la poesía donde primero se refleja este cambio. Terry dedica el apartado siguiente a este género y, en particular, a Maragall, a quien podemos calificar de modernista. La incorporación a la literatura catalana de influencias europeas de cariz diverso responde, ante todo, a la necesidad de abrirse al exterior, de liberarse del provincianismo en que la literatura, y sobre todo la poesía, se encuentra desde la restauración de los Juegos Florales en 1859. Frente a ello, la teoría maragalliana de la espontaneidad poética representa un cambio radical. La valoración de Maragall se extiende al papel cívico que ejerció a través de su labor periodística, en momentos críticos de la historia de las relaciones sociales en Cataluña. Una sumaria relación de la poesía en Valencia y en Mallorca, donde, sobre todo, se valora la obra de Costa y Llobera y la de Alcover, cierra el capítulo dedicado al siglo XIX.

Cabe ahora preguntarse por qué el año 1906, que marca los inicios del Noucentisme, es escogido como frontera entre los dos siglos. La respuesta está, creo, en el peso que el Noucentisme y su sistema de valores ha ejercido y sigue ejerciendo en el momento de enjuiciar la literatura que le fue anterior. La prueba es que el propio Terry se muestra tributario de ello al estudiar el Modernisme. Así, tras haber visto cómo incluye la poesía modernista en el siglo XIX, veremos cómo pasa rápidamente —con una enumeración—por toda la producción narrativa que podríamos inscribir en aquel movimiento, y cómo, además, la coloca en un mismo apartado con la producción anterior al 1936. Es más: valora la narrativa modernista partiendo del rechazo que los *noucentistes* manifestaban hacia ella. Tanto el Modernisme como el Noucentisme fueron dos intentos de europeizar y normalizar la cultura catalana, partiendo de distintas concepciones y en diferentes circunstancias históricas, las cuales, en buena parte, determinaron el éxito del segundo de estos intentos. Sin embargo, la consideración en bloque de la literatura modernista de los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX hubiera dado una visión más coherente y, en definitiva, más justa del movimiento.

De hecho, buena parte de culpa la tiene aquí la organización operativa del material literario por siglos y por géneros. En muchos momentos re-

sulta esclarecedora y ayuda a la síntesis; en otros, confunde y dificulta la comprensión. Salvado este obstáculo, única objeción que, en rigor, creo que puede hacerse a la obra de Terry, prosigamos la revisión del último capítulo.

El Noucentisme es caracterizado, a través de una sucinta exposición de las circunstancias históricas del momento (Mancomunitat, Solidaritat Catalana, Prat de la Riba) y de las teorías de Eugeni d'Ors, verdadero motor del proceso. Inmediatamente, Terry pasa revista a los autores que constituyen el segundo gran momento de la poesía catalana y que, aunque luego se apartaran de la ortodoxia *noucentista,* iniciaron en ella su trayectoria: Guerau de Liost, Josep Carner, Carles Riba, J. M. López-Picó, Sagarra (más desmarcado)... El rigor poético y lingüístico es la característica que los unifica. Hacia 1917, el vanguardismo empieza a incidir en la literatura catalana. Terry hablará aquí de Salvat Papasseit y de J. V. Foix—evidentemente, sin emparejarlos—huyendo de los tópicos al uso.

El corte brusco que representa la guerra civil en el movimiento cultural inicia el último apartado del libro, que va tomando cada vez más características de enumeración, y ello por causas tanto de espacio como del aumento progresivo de la producción literaria. Los autores más valorados de los años 1940-1970 son Pere Quart, Salvador Espriu y Gabriel Ferrater, en cuanto a la poesía, representantes de actitudes literarias, sociales y morales típicas de la posguerra. En cuanto a la narrativa, Mercé Rodoreda es quien merece de Terry la mejor, por así decirlo, calificación.

Todos los defectos imputables a la *Introducción a la literatura catalana* tienen su causa última en la obligada brevedad. Si hay ausencias notables, ninguna es primordial para el lector que especialmente se supone a la obra. Abundan, en cambio, muchas virtudes nada habituales en manuales de este tipo: al tener muy en cuenta el contexto extraliterario, tanto lingüístico como político-social, se crea una sensación de fluidez y se evita el esquema fácil, típico en síntesis de tan amplios límites. El ensayo de divulgación comporta siempre cierta tendencia a la adjudicación de etiquetas; evidentemente, ello tiene una utilidad didáctica que Terry no podía rehuir. Su etiquetado, sin embargo, no responde a un cliché, sino que es original, ayuda a explicar y a recordar la importancia de ciertos autores en el total de la literatura catalana. La utilidad de las notas que cierran cada capítulo es también innegable: en muchos casos, las omisiones aludidas quedan paliadas por la información que ahí se da, actualizada por Alberto Hauf; en otros, se remite a bibliografía especializada o se amplía algún punto conflictivo cuyas características exceden el nivel general de la obra.

Finalmente, sólo elogios merece el apéndice bibliográfico, al cuidado de Alberto Hauf y de Enric Sullà. En su primera parte incluye las ediciones y antologías correspondientes a cada capítulo, precedidas de una lista de obras generales. La segunda parte es un diccionario bibliográfico de los autores estudiados en el texto; sus características distintivas son su actualización estricta y su atención al lector de habla castellana: de cada autor se consignan las ediciones más accesibles y/o más importantes, las traducciones al castellano y, por último, los estudios sobre su obra más valiosos y más al alcance de ese lector. A falta de un manual bibliográfico, cualquier realización de este tipo es útil para quien se sienta atraído a profundizar en el conocimiento de un aspecto o un autor concretos. El índice onomástico completa la función instrumental que el volumen pretende—y consigue—tener. La *Introducción a la literatura catalana,* en suma, cumple a la perfección sus propósitos. Sería deseable ahora que una obra tan lograda como la de Terry y Rafel encontrara el eco que merece, tanto entre el público peninsular, que no puede ignorar la existencia de ocho siglos de literatura catalana, como entre el público catalán no especialista en la materia, que, hoy por hoy, tiene que ser autodidacta en muchos aspectos de su historia.—*MARINA GUSTÀ (Villarroel, 176, 1.º, 1.ª BARCELONA-36).*

ANTONIO MARTINEZ-MENCHEN O LOS RELATOS DE LA ALIENACION

Discurso narrativo

Según una de esas clasificaciones que ayudan a delimitar las coordenadas narrativas de tal o cual escritor con vistas a un análisis grupal o de tendencias, pero que, en definitiva, poco importan a la hora de imbuirse en el goçe puro de la lectura, Martínez-Menchén pertenece a la narrativa que se ha dado en llamar «realismo de la alienación». Sus compañeros de tendencia, con sus particularismos y peculiaridades, serían Martín Santos, Vázquez Azpiri, Guelbenzu y Gabriel G. Badell. Y aquí habría que hacer una aclaración. Los novelistas citados son, en el estricto sentido de la denominación, «novelistas». Sin embargo, las tres obras de creación que—hasta la fecha—ha dado a conocer Martínez-Menchén, son libros de relatos. Bien es cierto que en ellos—especialmente en los dos primeros—se da una unidad temática que hace que algunos críticos los

consideren como una especie de novela fragmentaria. Nos encontramos entonces con una serie de relatos o de cuadros narrativos en los que subyace un hilo conductor y unificador: la frustración y la soledad, en la primera entrega, y, en la segunda, un grado más de estos componentes que implica cuestiones de comportamiento alucinado y psicopatológico de locura. Esto se repite, acentuando la constante de la incomunicación, en su reciente tercer libro de narraciones.

Al ocuparse de la obra de Martínez-Menchén, Gonzalo Sobejano ha señalado lo siguiente:

> «... las narraciones de Martínez-Menchén, no por antojo ni por ineptitud para novelar, aparecen desgranadas, sino porque la imagen que este escritor obtiene de su contemplación de la sociedad responde de modo espontáneo a la fragmentación de ésta, no pudiendo producir otra cosa que destinos incomunicantes, partes de historias, secciones de dolor» [1].

Así, pues, en cuanto a la estructuración de sus libros de relatos, nos encontramos, por una parte, con un perspectivismo, no tanto porque un hecho se enfoque desde diversos puntos de vista, sino en cuanto que un mismo tema adquiere diversas variaciones—como ya apuntara Sanz Villanueva— [2]. Pero, de otro lado, y según la aguda observación de Sobejano, el universo narrativo de Martínez-Menchén se adscribe, se adecua, a la confrontación que el escritor realiza al observar la realidad que lo circunda.

Y aquí ya vislumbramos el origen de esas constantes narrativas—soledad, frustración, incomunicación, locura—que, de una u otra manera, en mayor o menor grado, nos revierten a la alienación del ser humano inmerso en una sociedad que lo mediatiza, que lo limita sórdidamente.

En Martínez-Menchén se produce el conflicto entre la realidad y los sueños o la evocación. Una realidad alicortada que admite numerosos epítetos aclaratorios: la realidad de la penuria social, la realidad de la incomunicación, de la orfandad humana. Y sueño o evocación, que nada tiene que ver con la acepción onírica. Por el contrario, se trata del reflejo de la frustración, de la inútil escapada al desánimo, del intento por superar la despersonalización de la masa ciudadana como consecuencia de una soledad apabullante. De alguna manera, esa facultad evocadora, soñadora, viene a constituir una coartada, un pretexto para soslayar esa «responsabilidad de la realidad». Todo esto nos lleva hacia la palabra terrible y resumen de la narrativa de Martínez-Menchén: alienación.

Así como otros narradores habían planteado su objetivo—explícito

---

[1] GONZALO SOBEJANO: *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Prensa Española, Madrid, 1970, págs. 399-400.

[2] SANTOS SANZ VILLANUEVA: «Tendencias de la novela española actual». *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid, 1972, págs. 145-146.

o no—en realizar una biografía de la cotidianeidad, que en muchos casos implica una rebeldía tácita que brota como reacción ante la vulgaridad que se narra, nuestro autor también se demora en la observación de la sordidez cotidiana, en la asfixia de los seres normales de carne y hueso, de los antihéroes que pueblan nuestro entorno. Pero, además, Martínez-Menchén es consciente de que esa mediocridad constituye una capitulación, una autocondena, de la que, en la mayoría de los casos, la rebeldía, la no asunción de esa realidad, deja paso a la desolación.

¿Y cuáles son las causas que determinan este comportamiento? Siguiendo los presupuestos del marxismo y del psicoanálisis de izquierda —recuérdese a Igor Caruso o a Wilhein Reich—, Martínez-Menchén se inclina a explicar estos determinantes en función de condicionamientos sociales y políticos. La idea del *fatum,* que podría mitigar de alguna manera la tiranía absoluta del medio, no tiene aquí lugar.

Sin embargo, Martínez-Menchén no se limita a aceptar exclusivamente que las condicionantes sociales y políticas actúan de manera decisiva sobre sus personajes. También admite que hay un componente temperamental o psicosomático y, no siempre, éste es consecuencia de las primeras.

Con estos presupuestos, el conflicto entre la realidad y el sueño, entre las posibilidades de acción y las aspiraciones de sus personajes, nos llevan a un mundo sórdido, desalentador, en el que «la soledad aparece como el sentimiento general de una sociedad desintegrada, arrojada sobre el asfalto» [3]. Y junto a la soledad, o tal vez a causa de ello o consecuencia inevitable, la imposibilidad de establecer una comunicación humana. Y, pese a todo, Martínez-Menchén siente amor, comprensión, piedad, por esos seres anodinos que refleja. En la introducción autobiográfica a su tercer libro de relatos nos dice el propio autor:

> «Tiene también, como mi obra anterior, la visión de un mundo con personajes poco maniqueos, poco panfletarios, ni buenos, ni malos, indefinidos y equívocos, de acuerdo con mi visión de la precaria libertad del hombre. Una ternura ligeramente irónica en el trazo de los personajes. El verlos como pobres seres solitarios, perdidos en el gran mundo alienado y alienante de la sociedad de masas...»

Efectivamente, sobre la frustración de la alienación, Martínez-Menchén otorga a sus personajes esa «ternura ligeramente irónica». Como si, en cierta medida, los comprendiera, los aceptara sin más o tal vez a su pesar. Pero hay otra constante estilística en la narrativa de este autor, nacido en Linares hace cuarenta y ocho años. En Martínez-Menchén se da una decidida vocación de narrador. En una sociedad en la que la narrativa va siendo desplazada sociológicamente por la imagen,

Martínez-Menchén asume el papel secundario del «narrador» con plena conciencia. Su obra se apoya y se vale de elementos específicamente literarios que hacen cierta la vieja aseveración del «placer de contar por contar». Hay como cierta satisfacción en construir sus relatos con los menos posibles componentes icónicos. Se trata del amor hacia la literatura, la deleitación en la palabra escrita y todo el código de significaciones que la literatura, el arte de la palabra, suscita.

Su obra, pues, es elaborada, cincelada, pulida. Sus textos discurren y se ramifican en palabras precisas, escogidas, sugerentes. Pero no por ello podríamos tildarle de «preciosista». Precisamente ese trabajo constante y amoroso hace que su obra brote fluida y natural, rica y sugestiva, sin renunciar a las innovaciones técnicas.

Hechas estas consideraciones generales sobre la obra de Antonio Martínez-Menchén, antes de analizar su último libro de relatos detengámonos brevemente en los dos anteriores.

«Cinco variaciones» y «Las tapias»

En *Cinco variaciones* [4], su primer libro de narraciones, apreciamos claramente lo que ya apuntábamos antes. Se trata de una sucesión de relatos dominados por la misma constante de la frustración y el desorden lógico del anhelo. En él, Martínez-Menchén, desde el realismo de la mediocridad y el anonimato, incide en zonas absolutamente poéticas, delicadas, hermosas.

A través de cinco narraciones, nos describe la soledad y la ilusión del hombre, del psicópata producto de esta sociedad en la que malvivimos, en diversas dimensiones. La soledad—viene a decirnos el autor—es el único lugar en que es posible encontrar el refugio, la escapatoria, frente a la gran ciudad y a las masas. La obra viene a ser un apólogo amargo de esos raudales de ternura, de esa capacidad de emoción y de vitalidad que se esconden como una permanente disponibilidad anímica, pero que no encuentra ocasión propicia para aplicarse, para ser demostrada satisfactoriamente.

Es difícil clasificar a *Cinco variaciones* como un libro de relatos en sentido estricto. Las narraciones tienen una unidad indiscutible que viene dada por el tema común, por esa soledad de la que hablamos. Por otra parte, hay además un marco geográfico también unificador: Madrid. Como señalábamos más arriba, nos encontramos frente a una estructuración perspectiva en la que se nos ofrecen variaciones sobre el

---

[3] Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, pág. 238.
[4] Antonio Martínez-Menchén: *Cinco variaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1965.

mismo tema. Sólo con esa interpretación proteica con que hoy suele caracterizársela podemos decir que *Cinco variaciones* es una novela.

Uno de los relatos incluidos en el libro, el titulado «La bordadora», lleva una cita de Vicente Aleixandre que dice:

> *Esa canción total que por encima de los ojos*
> *hacen los sueños cuando pasan sin ruido.*

De alguna manera, esta cita de Aleixandre nos refleja esa constante del enfrentamiento entre realidad/sueño, entre posibilidad de acción/evocación que en las narraciones del libro se resuelven en la desolación más solitaria. Todo el ambiente que recrea Martínez-Menchén se demora en un tiempo lento, sinuoso, que va envolviendo los objetos, los sonidos, las evocaciones. Veámoslo en un fragmento de «La bordadora»:

> «Y el reloj de pared había dado ya las siete y media. Había cesado ya el toque de oración, y su madre, en la cercana iglesia, estaría sentada oyendo al cura que predicaba desde el triduo. Podría haber ido allí. El tiempo hubiera pasado más deprisa... Una penumbra con olor de cera y una voz monótona que habla y habla hasta convertirse en un simple sonido. Pero de esta forma adelantaría la lenta y delicada labor, y acaso pronto, sobre la mesa, el pequeño cubremantel desplegaría el lujo blanco de sus flores. Y además estaba la radio. Ahora era un vals, un vals sentimental escapado de alguna película: un girar blanco y lento de la bailarina bajo los blancos focos. Un lento girar desfalleciente, sostenido por unos fuertes brazos. Un lento girar hacia la nostalgia, hacia la tristeza. Lánguida, dulce, suavemente, la melodía volvía sobre sí misma, y toda su ligera alegría, su fugaz esperanza, iban a perderse en un tema central, dominante, ligeramente triste, la delicada tristeza del amor que se oculta y se cubre con la muerte...»

Si en *Cinco variaciones,* como hemos dicho, aparece el mundo de la frustración y de la soledad, en su segunda obra, *Las tapias* [5], estos componentes han evolucionado un grado más en ese universo de la alienación es más definida. Sin que el autor abandone el principio de la realidad, el comportamiento psicopatológico, la locura como abstracción, ocupa el papel del individuo aislado. Los protagonistas de estos relatos se desenvuelven en manicomios (el título alude a las «tapias» de uno).

En cuanto a la estructuración, *Las tapias* confirma lo anteriormente expuesto sobre *Cinco variaciones.* La unidad es evidente. La soledad ha sido sustituida por la locura y el marco geográfico de Madrid por el recinto del manicomio.

Los personajes se debaten en un intento de comprensión del mundo exterior a esas tapias que los rodean. No lo consiguen, y ello los lleva a confiar en la misma locura:

---

[5] ANTONIO MARTÍNEZ-MENCHÉN: *Las tapias,* Seix Barral, Barcelona, 1968.

«Por eso el loco (...) no ha sido sólo el poseso, sino el iluminado, el ser que está en contacto con las fuerzas ocultas y terribles, cuyos ojos ven a través del tiempo y de la muerte...»

Pero es que, en parte, la locura es algo de todos nosotros:

«Porque ahora sé que el miedo, el demonio, la locura, no están aislados. No existen "ellos" y "nosotros". Porque ahora sé que ninguna tapia nos separa...»

Y hay que repetir con Sanz Villanueva que la locura no es sólo tema en Martínez-Menchén. Es en realidad el mismo protagonista de sus obras. No se trata de una locura entendida en término psicopatológico, sino de algo irreal, fantasmal, obsesivo y delirante, próximo a las fabulaciones de Allan Poe.

Los muros del hospital psiquiátrico constituyen una remembranza infantil. La impresión de que la locura es el Mal, la amenaza. Para Martínez-Menchén se trata de una impresión de niñez en la que pululan fantasmas, enemigos, seres extrahumanos. Así los expresa en este fragmento que ejerce la función de exégesis en el concepto de la obra:

«Las cercas del manicomio ocupaban un buen trecho a lo largo de la carretera. Cuando las dejábamos a nuestras espaldas había entrado la noche. Brillaban las luces de la ciudad, pequeñas y lejanas. Era el mundo tranquilo y seguro, el mundo nuestro de cada día que nos estaba esperando sumiso como los perros que junto a nuestros talones jadeaban.

Allí, a mi espalda, sumido en el negror de la noche, separado, aislado por unas tapias altísimas, quedaba todo el terror del mundo, todo lo diabólico que en el mundo existía había sido trasladado allí, detrás de aquellas tapias que nos protegían, que nos salvaban del Mal...»

Lo que hace Martínez-Menchén es adentrarse en el recinto que limitan las altas tapias para demostrar que todo ese mundo de enajenación no dista mucho del otro que se desarrolla fuera de los muros. La tradición y la ignorancia han hecho creer que la separación rotunda entre ambos mundos era cierta, cuando en realidad—ya lo ha dicho Laing—la disyunción no es tan categórica.

«Inquisidores»

El tercer libro de relatos de Antonio Martínez-Menchén, de reciente aparición, lleva por título *Inquisidores* [6]. Aquí ya es más difícil establecer la unidad temática, puesto que ésta y su estilo es varia. En las

[6] Antonio Martínez-Menchén: *Inquisidores*, Zero XYZ, Colec. «Guernica», Madrid, 1977.

líneas esenciales coincide con su obra anterior. Nuevamente vemos repetidas esas constantes de soledad, frustración, locura e incomunicación. Pero, sin embargo, la tónica es diferente. Nos encontramos con una narración a la manera medieval, una de influencia china, otras realistas, algunas llenas de fantasía... Tan sólo en tres o cuatro de ellas podemos detectar un denominador común que responde al título del libro. Pero vayamos por partes.

En la introducción al libro, al trazar su autobiografía hay una frase que me parece esclarecedora. Dice Martínez-Menchén: «En los tremendos años de la posguerra realizaría mi bachillerato...» En los tres primeros relatos del libro, los titulados «Inquisidores», «Una aventura» y «Partida al atardecer», hay dos constantes: los protagonistas son niños y la acción se desarrolla en la posguerra.

En estas narraciones, el autor nos acerca toda aquella época desoladora, toda la penuria y la miseria de aquellos años, de los que no son conscientes, que no interpretan los niños que protagonizan los relatos. Sin embargo, todo ese ambiente sórdido, censor, «inquisitorial», está presente. A lo largo de estos cuentos, hay como una conciencia suprema, como un ojo vigilante que observa, que escudriña el comportamiento de los niños. Es como una obsesión, como un acuciante temor de ser cogidos en falta. Y esa falta—determinadas lecturas, el fugarse de clase...—puede ser motivo para las representaciones más severas, para las penas más crueles de los infiernos e, incluso, para el fusilamiento.

Sin embargo, esa acción represiva no se realiza. Sólo existe en la convicción de los protagonistas, flota en el aire como una amenaza acrecentada que marca indeleblemente las normas de conducta, las mentes infantiles. Nuevamente vemos de qué manera los condicionantes políticos y sociales del entorno pueden influir en el comportamiento de los personajes de Martínez-Menchén.

En el relato titulado «Triángulo», con una técnica de períodos largos, llenos de incisos, con sintaxis recortada, Martínez-Menchén vuelve a planteamos el problema de la incomunicación, de la soledad. Tema que se repite en «Del seto de Oriente», que se desarrolla en un marco de ambientación china. Y vuelve a dominar esta constante en varios cuentos más. Algunos de ellos de una desolación turbadora, como es el caso de «Expediente de crisis», que narra el empeño de dos jubilados por seguir repitiendo, día a día, sus quehaceres ya pasados, que convierten su casa en una prolongación de sus funciones administrativas. O esa frustrante soledad de los maestros rurales de nuestro país, como ocurre en «Verdes guerreros míticos»...

Otros relatos nos recuerdan, en cierta medida, el mundo que plantea Martínez-Menchén en *Las tapias*. Tal es el caso de «Más allá de la

verja» o «¿Quién sabe?» O ya, más claramente, en «La tortuga y Aquiles»... Sin embargo, no es fácil establecer con claridad una posible división temática entre los once relatos que conforman *Inquisidores*. Cierto que algunos de ellos presentan más claramente el predominio de una u otra constante, pero junto a ella aparecen todas las demás que configuran su universo narrativo. Todas las características generales que apuntáramos para la obra de Martínez-Menchén, se adecuan a este su tercer libro de relatos.

Quizá lo más evidente sea la no unidad temática y de acción. Al menos aparentemente, porque lo cierto es que todos sus personajes se mueven en un mundo de persecuciones, de enajenación, de frustraciones, de incomunicación, aunque los tonos estilísticos de cada narración sean dispares. Podríamos hablar en este caso de una unidad intencional, de una coherencia interna que viene dada, no por esa unidad que antes veíamos en sus dos anteriores libros de relatos, sino por todo ese mundo de la realidad que va cercando, que va limitando, a sus personajes.

Tal vez la similitud, la identidad de estos héroes cotidianos de Martínez-Menchén, es el común denominador que los conexiona. Niños, ancianos, adultos, seres humanos presionados por la locura, por la crueldad, por la más devastadora de las soledades y de las incomunicaciones desfilan por las páginas de *Inquisidores*. Y para con todos ellos, para con todas sus tareas surgidas en su interior y que tienen su origen en la realidad alienante que, con múltiples dimensiones, los limitan, el autor denota una comprensión difícilmente encontrable en nuestra literatura.

De todas maneras, pienso que no es lo más importante intentar establecer la explícita coherencia orgánica o estructural del libro. Quizá hayan sido los antecedentes de sus volúmenes de relatos anteriores lo que nos haya predispuesto a ello. Pero *Inquisidores* es un libro de relatos. De relatos variados en su estilo y en su temática. Aunque—vuelvo a repetirlo—hay un hilo conductor que subyace en el trasfondo de las múltiples anécdotas y que les otorga coherencia. En definitiva, cada uno de los cuentos que componen este libro debe aceptarse como un ente independiente y aislado.

Hay un hecho, además, que el propio Martínez-Menchén indica en la ya citada introducción autobiográfica y que yo quisiera resaltar ahora. Dice textualmente el autor en la página 13:

> «La mayor diferencia está, a mi parecer, en que en este libro no se da esa pretensión de hacer una obra «novedosa», una obra moderna, que se daba en mi obra anterior y, principalmente, en *Cinco variaciones*. Cuando escribí esa novela era muy joven. Ahora, ya mucho más viejo, he perdido las antiguas arrogancias y he descubierto, en cambio, la modesta alegría del narrar por narrar. No pretendo hacer ninguna obra

maestra, ninguna obra revolucionaria; no pretendo estar "a la última". He tenido tiempo de ver cuánto de falacia hay en esta sed de novedad del arte contemporáneo, consecuencia en gran parte de una sociedad de consumo cimentada sobre el principio de los productos obsoletos. En cambio, repito, he descubierto la modesta satisfacción que produce el contar una historia que, simplemente, pueda divertir, inquietar o conmover...»

Efectivamente, estos relatos de *Inquisidores,* dentro de un estilo evidentemente contemporáneo son, de manera general, más tradicionales que las anteriores narraciones de Martínez-Menchén. Como confiesa su autor, estos relatos no están pensados para unos determinados lectores—los elegidos, los iniciados, los de siempre—, sino que, respetando a ese posible lector, ya no escribe exclusivamente para él. El hecho, además, de que el libro haya sido publicado en una editorial popular viene a confirmar la intención de Martínez-Menchén por acercarse—intentarlo, al menos—a ese público mayoritario que frecuenta más los quioscos o las papelerías de barriada que las librerías especializadas. Todo esto nos llevaría a ese sempiterno problema de la relación entre el artista y el pueblo. Frente a la optativa de los llamados movimientos «contraculturales» que intentan hacer tabla rasa con la cultura de las clases dominantes que ha imperado hasta nuestros días, Martínez-Menchén prefiere asumir, por encima de las diferencias de clase, la herencia histórica que determina la propia dialéctica de las formas artísticas. Y la asume como paso previo al momento en que, desde sus propias necesidades y condicionamientos—según palabras de Martínez-Menchén—, el pueblo pueda entregarse a la elaboración de su propia cultura.

Valga esta digresión para dejar constancia de los planteamientos con los que el autor se ha enfrentado en la elaboración de su último volumen de relatos. Pienso que, de alguna manera, esta explicación puede clarificar las propuestas estéticas de su obra más reciente.

Esa renuncia voluntaria a hacer incursiones por los derroteros de la experimentación o de la novedad en pos de ese placer de narrar por narrar, es evidente en *Inquisidores.* Sin embargo, pienso que esa voluntad de la escritura *per se* no es nueva en Martínez-Menchén. Cuando comentamos las características generales del universo narrativo de este autor, señalamos que había asumido su papel de «narrador» con plena conciencia, que utilizaba los menos posibles elementos icónicos y sí los específicamente literarios. La esmerada elaboración de sus relatos no es nueva. Cierto que hay menos empeño en la búsqueda de técnicas narrativas novedosas, especialmente con referencia a *Cinco variaciones.* Sin embargo, en los cuentos de este volumen titulados «Andante» y «Triángulo», la adecuación estilística a la anécdota a narrar, no rehúsa

los logros técnicos, los aciertos expresivos. Y lo mismo podría decirse de «Verdes guerreros míticos» o de «¿Quién sabe?»

Sinceramente pienso que Antonio Martínez-Menchén no ha desechado todo el rico caudal de posibilidades literarias que mostrara en *Cinco variaciones* y en *Las tapias*. Su última obra es más concentrada, más medida, más propensa a dejarse de fuegos de artificio o piruetas estilísticas—cosa de lo que tampoco podría acusársele en sus anteriores libros—. Afortunadamente, el mundo narrativo de Martínez-Menchén sigue conservando toda su vigencia, toda su rica capacidad sugestiva que le viene otorgada por el arte de las palabras.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

ANTONIO GAMONEDA: "DESCRIPCION DE LA MENTIRA" [1]

El yo poético contenido, medido, equilibrado, se expresa, poseedor del tiempo, los instrumentos, los mensajes: «Ahora es verano y me proveo de alquitranes y espinas / y lápices iniciados, / y las sentencias suben hacia las cánulas de mis oídos» (pág. 11). La forma, el contenido, la recursividad o incluso la diagramación colaboran en la dialéctica de la comunicación lector-poeta y en las antítesis que el lector va incorporando a las tesis más o menos ambiguas, pero siempre escépticas.

El mensaje se mueve en el terreno de lo conceptual abstracto, y si se presentara como una relación de juicios en los que cada afirmación fuera acompañada de su fundamento, nos induciría a pensar en un ensayo filosófico, pero la constitución de silogismos resulta meramente de una hipótesis de trabajo crítico; lo real es que estamos en presencia de una poesía en la que el área de lo intelectual predomina, poesía que tiende al hermetismo, y por todo ello plena de plurisignificación.

Leer confabulándose con el poeta es afirmar las negaciones, reducir al extremo las certezas y buscar sin conformidad alguna otras verdades. Tal vez buscarlas solamente para poder combatirlas. Hay en los versos una desilusión constante y, sin embargo, no dramatizada. Una soledad pesada y digna. Una lucha vital que supera cobardías y rutinas.

Este yo poético, soberbio y torturado, sabedor exclusivo de su propia lucidez, niega la certeza: «Sólo es legible el libro de lo incierto» (pág. 73). La vida es un viaje inútil, por eso la necesidad de la permanencia y la

[1] «Provincia». Colección de poesía XXXIX. Institución Fray Bernardino de Sahagún (C. S. I. C.). Diputación Provincial. León, 1977.

negación del tiempo. Sólo «... en los manjares previos a la muerte hallo mi lucidez» (pág. 27). El conocimiento se identifica con la perplejidad, y en esta transferencia resulta contradictorio, como todo el texto, que es negación a la vez que deseo de inmovilizar lo absoluto, de rechazar y aprehender la verdad; verdad que ha dicho no, que no es fiel a sí misma y que conlleva a su contraria. La pintura de un relativista siempre será una «descripción de la mentira», porque ésta es lo que resta de la verdad. Mientras la verdad es un ideal, la mentira es una realidad cotidiana. «Puedes venir a repartir los alimentos y las mentiras delante de mi rostro...» (pág. 22), pero también es una conducta que se asume y se propone: «Yo en tu lugar mentiría más dulcemente» (pág. 26). La mentira está en la concepción: «... Tú creaste la mentira entre las piernas de mi madre» (pág. 78), y es «... ciencia del silencio» (pág. 72), porque el silencio se manifiesta cuando la verdad desaparece del espacio y del espíritu, por eso «... no pude resistir la perfección del silencio» (pág. 10). La mentira es la primera y la última inquilina del hombre, «... en el corazón vaciado por un cuchillo invisible» (pág. 72).

En esta poética de la dialéctica negativa aparecen otros dos conceptos contrapuestos, no excluyentes, sino complementarios: olvido y memoria. La memoria no es deseable; como los espejos que invierten la imagen, es engañosa, maldita: «Mi memoria es maldita y amarilla, como el residuo indestructible de la hiel» (pág. 24). Y como ocurre con la mentira, la conducta asumida es el olvido: «... y no tuve otra conducta que el olvido...» (pág. 9). El olvido es descanso, retracción hacia lo materno, al mundo anterior a la memoria: «El olvido es mi patria vigilada...» (página 77). La vida miente, por eso la síntesis está en nacer muerto; vida, memoria, mentira, se identifican, así como lo hacen olvido, muerte, verdad, por eso «... mi lucidez está ofrecida a la muerte» (pág. 65). La perspicacia llega hasta descubrir que la muerte, sin embargo, es inútil, y no se da tregua porque: «Ahora mi paz está en avergonzarme de la esperanza» (pág. 23). No hay concesiones, la esperanza es un engaño.

Y ésta es la profundidad de la mentira. Todo es un actuar para la muerte, sabiendo que en ella somos no actuantes, con sólo unos instantes concedidos al amor, tal vez en esa búsqueda de senderos que evadan la temporalidad, en que: «Amo, mas no deseo» (pág. 30), aunque el amor es tan real como ese resto de verdad que es la mentira, como ese vivir para la muerte, aunque sea «... extraño que yo tiemble aún como un instrumento de amor» (pág. 35). Extraño, pero innegable.—*MYRIAM NAJT (Nuncio, 7. MADRID-5).*

TRES DE CUATRO SOLES

ASTURIAS, Miguel Angel: *Tres de cuatro soles,* novela, 62 págs., 1.ª edición en castellano. Contiene, además: Poema-homenaje de AIMÉ CÉSAIRE. Prefacio de MARCEL BATAILLÓN. Introducción de DORITA NOUHAUD. Coedición internacional de *Editions Klincksiek,* París, y *Ediciones del Fondo de Cultura Económica,* México, 1977. Impreso en España.

Por voluntad testamentaria, *Miguel Angel Asturias* legó a la *Biblioteca Nacional de París* todos sus manuscritos. «Deslumbrante testamento literario», al decir de *Marcel Bataillón* en el prefacio de este volumen, «que servirá de base a una edición definitiva de sus obras». Este volumen, que lleva el número 19 en cuanto a clasificación cronológica dentro de la vasta obra asturiana, es el primero de la colección que abarcará toda la producción del gran novelista, cuentista, filólogo y recopilador guatemalteco.

Tres de cuatro soles es un breve texto escrito por *Asturias,* a sugerencia de *Gaëtan Picón* y *Robert Caillois,* para ser incluido, en traducción francesa, realizada por *Claude Couffon,* en la colección «Les Sentiers de la Création», de la Editorial *SKIRA.* Pieza culminante de una vasta narrativa de casi medio siglo de producción textual, *Tres de cuatro soles* fue escrita entre el verano de 1970 y el invierno de 1971, entre Mallorca y París.

Según declaraciones del propio *Asturias,* el terremoto que el 25 de diciembre de 1917 arruinó gran parte de la capital guatemalteca, constituye el substrato anecdótico de *Tres de cuatro soles.* O sea, su *pretexto.* El sismo marcó la memoria del niño que vio en segundos cómo se desconectaban todas las cosas entre sí y, a la vez, cómo iban luego a «reintegrarse» en un orden *catastrófico* nuevo.

Esta motivación, que actuará como acuciante metáfora a lo largo de toda la obra asturiana, alude aún a un más recóndito y casi olvidado sismo de otra naturaleza, pero también fenómeno actuante como un destrabeculador de toda la realidad de un lenguaje y de una historia: la colonización.

Esta presencia dual, profundo trauma totalizador, ya está presente en algunas de las «leyendas» de *Leyendas de Guatemala,* en los accidentados capítulos de *Mulata de Tal* (Losada, Buenos Aires, 1963) o en *Clarivigilia primaveral* (Losada, Buenos Aires, 1965), y especialmente en *El alhajadito* (Losada, Buenos Aires, 1970), donde emerge como un factor desequilibrante entre universos *normalmente* incomunicados, entre mundos estrictamente *compartimentados* (presente y pasado, vida y muerte,

riqueza y miseria, visible e invisible, sol y luna, vigilia y sueño, etc.). Los ojos del niño, hoy *narrador,* observan, entre estremecido y espantado, la instauración del caos en el ordenamiento del universo familiar y social. La analogía entre *terremoto* y *conquista* (tomada como la *rotura de los niveles* de la realidad, el lenguaje y la historia de un pueblo) ha sido perpetuo aliento en toda la narrativa asturiana.

Cuando Asturias, en la década del veinte, prepara fieles versiones españolas que sirvieran luego para la traducción francesa del *Popol Vuh (Libro del Consejo de los indios quichés),* ya estaba entrando en admirado contacto con los elementos sustentadores de su posterior aventura intelectual y humanística. Este amor por los textos originales, su larga y pacientísima tarea filológica de rescate y reestructuración de tradiciones y leyendas, su empecinado culto por los textos puros, ponen en evidencia en Asturias el casi sagrado respeto por las fuentes generadoras de una identidad histórica, alterada o sepultada luego por el devenir de otras corrientes culturales.

Años después, al recibir el *Premio Nobel de Literatura* de 1967, él mismo, en su discurso de aceptación, defendería la naturaleza de lo que sería factor constante en la narrativa latinoamericana y en su propia experiencia. «Nada *(en ella, en la novela latinoamericana)* se usa para desvirtuar al hombre, sino para completarlo, y esto es lo que conquista y perturba en ella, lo que la transforma en vehículo de ideas, en intérprete de pueblos usando como instrumento un lenguaje con dimensión literaria, con valor mágico imponderable y con profunda proyección humana.» Esta permanente preocupación por la fractura del *ser* y del *pueblo-ser* y la necesidad de una restitución original, recorre *Tres de cuatro soles* y alcanza en la belleza poética de un mundo concebido como rescatable, un verbo de incandescencia como el de *un recuerdo salido del vientre de la tierra.*

> *Idioma de reflejos mi lengua, mi lenguaje. Idioma de copiar lo visible con mi espejo de piedra blanca. Y lo invisible con mi espejo de piedra negra.*

O:

> *El ser vivo se crea a sí mismo y crea las cosas de su vida. Creador de cosas vivas, eso soy. Mi creador y mi creatura (...) transformo las sustancias muertas en alimentos vivos y recreo nuevas sustancias.*

El material mítico identificable desde el título proviene en *Tres de cuatro soles* de leyendas aztecas, escritas en lengua nahuátl, y que percibe a nuestra era como la era del *sol cuatro movimiento,* es decir, *la era actual,* prefigurada en el símbolo solar *(ciclos cosmogónicos)* y cuyo sentido

estará impregnado por este signo: *Movimiento.* Movimiento sísmico, terremoto, alteración de niveles, roturas de límites y espacios, intercomunicación, nuevas síntesis: de allí va sacando Asturias los elementos que concretan su aventura de lenguaje en *Tres de cuatro soles.* Con las derivadas oscuridades, ininteligibilidades, mezclas de ritmos narrativos, roturas de los encadenamientos lógicos, nuevas luces polivalentes de la interpretación.

Con este primer volumen de esta edición total y crítica que emprenden las Editoriales *Klincksieck* y *FCE,* se realiza un justo homenaje a un escritor cuya permanente mira, respeto y reverencia textual, actitud preservadora y restituidora (como él mismo diría: *recomponer una de las tantas vasijas rotas de aquellas grandes civilizaciones),* fueron su alimento cotidiano.

Meritoria la tarea de *Dorita Nouhaud,* una de las especialistas en textos asturianos que rescata el valor materialista de esta escritura (materialista en cuanto a escritura sobre hechos, por los hechos y para los hechos). Su análisis y su desmenuzamiento del texto de *Tres de cuatro soles* echa luz sobre una materia ya de por sí deslumbrante.—*LUIS MARIA MARTIN.*

FERNANDO CHARRY: *Lector de poesía.* Ediciones Colcultura. Bogotá, 1976.

Hablar de prestigio en literatura puede parecer insultante y hasta grosero. Suponemos todos, con abundante razón, que no siempre los grandes escritores son aquellos que en vida disfrutan de prestigio. Ahora bien, si de escritor limitamos nuestra significación a la de poeta, nos encontraremos con un asunto más grave. La buena, la única poesía, casi siempre ha surgido secretamente, y sólo por fuerza de los años se ha manifestado públicamente. En esto es muy claro que hay excepciones y que a veces, como en el caso del Nobel para Vicente Aleixandre, hay un acto de justicia así tardío.

Pero aun en el reconocimiento y el prestigio hay cierto deterioro. Los poetas que fueron grandes hoy, tienen que ser olvidados algún tiempo para ser revaluados posteriormente. Proceso temporal indispensable, pero doloroso. Mientras transcurre el tiempo del silencio, mientras llega la revaluación, ¿qué guía puede tener un lector para conservar una obra poética en sus valores, que sean mayores que las solas referencias emotivas?

En esas épocas, libros como el de Fernando Charry Lara, nos resultan de mayor trascendencia. Se trata de una obra que lleva el título de *Lector de poesía.* Parecería una nueva profesión liberal, de esas para poner en la tarjeta de presentación personal. Aquí cabría una queja sobre lo poco que se lee poesía en el mundo en general, y en particular en nuestra lengua. Bien, nos hemos quejado ya.

Lector de poesía, de Fernando Charry Lara, reúne una serie de artículos y ensayos sobre poetas de nuestro idioma, que se fueron publicando en revistas literarias colombianas y mexicanas, hoy ya inconseguibles. Y que su autor venía dejando al margen de su obra.

Los ensayos sobre Luis Cernuda son luminosos, precisos. Y necesarios, a considerar de manera importante dentro de la bibliografía sobre el poeta sevillano. Los adjetivos que he usado para calificar los textos de Charry Lara podrían aplicarse, en general, a todo *Lector de poesía.* Independientemente de que tienen la intención de ser una invitación a la lectura y relectura de gran poesía. ¿Con cuál otro fin podríanse escribir?

Ahora bien, lo usual, cuando se intenta estos niveles en la escritura, consiste en una serie de datos informativos, alguna encendida—y por ello inexacta—reunión de elogios, muchas veces mal dirigidas o equivocados. Por eso usé los adjetivos *luminoso, preciso,* al referirme inicialmente a *Lector de poesía.*

Borges, Octavio Paz, Eduardo Carranza, Mutis, Gaitán Durán, Aurelio Arturo, López Velarde, Villaurrutia, José Asunción Silva, Sor Juana Inés de la Cruz y, claro, el maestro sevillano son tema de consideraciones y reflexiones del *Lector de poesía* agudo que es Fernando Charry Lara.

Hemos mencionado la materia del libro y preciso será entrar sin rodeos en una pequeña anotación sobre quién es Fernando Charry Lara, aun cuando éste sea un nombre que tiene ya singular importancia en las letras hispanoamericanas.

Abogado de profesión, Fernando Charry Lara, escritor, pertenece a una generación difícil de establecer, porque se sitúa en un terreno fronterizo: entre los piedracelistas y los cuadernícolas. A los piedracelistas, cuyo nombre lo da un gran libro de Eduardo Carranza, correspondería la asimilación de la estética juanramoniana, así sea que adoptada muy personalmente y con gran singularidad. A los cuadernícolas cupo y cabe, en cambio, la asunción de una actitud más de vanguardias. De ahí que el metrolibrismo, a más de una temática existencial y universal, caracterizara su especial *Moirologhia.* Uso este término en lo que Mutis, que junto con Gaitán Durán integran el núcleo de este grupo, alcanza a dar definición. *Moirologhia,* según lo informa Mutis, sería el lamento

o treno de las mujeres del Peloponeso ante el cadáver de un familiar o deudo.

Antes aún del piedracelismo habríase dado el grupo que integrase a León de Greiff, cuya vitalidad reintegrara al castellano, en poesía, los antiguos valores de un castellano no sólo contemporáneo, sino que asumió viejos términos de la lengua, bien que inventivos y evolucionados.

Pero volvamos sobre Charry Lara. Su lírica, entre la que habría que señalar *Los adioses* como poemario capital, nos da un tono de dolor callado, casi secreto, donde la poesía fluye íntimamente superando con mucho lo que podría parecer confesional. Dentro de esta línea, donde la palabra medita y piensa, el canto llano y su expresión recatada, aun cuando apasionada, encontrarían un cauce ya irrepetible por otros que no sean o no tengan las alturas líricas precisas. Y bien que precisas establecen claramente una línea divisoria: un momento exacto, ni más allá ni más acá de un dolor y un amor sin posible renuncia.

Un poeta así, con las características que la obra de Fernando Charry Lara hace únicas, necesariamente tiende a no sólo interesar en lo suyo, sino también a moverse hacia los hados de otros poetas y su tránsito. Los dos ensayos sobre Luis Cernuda que reproduce *Lector de poesía,* al aparecer se hacían indispensables. Escritos con fervor, no dejan de ser críticos. Y poco sensible será quien, al adentrarse en ellos, no vaya de nuevo una y otra vez a las obras del inolvidable andaluz.

Así sucede, de una forma muy similar, con los ensayos sobre Sor Juana Inés o José Asunción Silva. Nuevas y muy modernas facetas descubrirá uno a la luz de los textos de Charry Lara. Extraño, sin embargo, es, pero no inexplicable, el acercamiento a lo mexicano: López Velarde, Villaurrutia y Paz, que inicialmente forman una trilogía, cuya comprensión mueve a Charry Lara a unirlos bajo el título de: «Tres poetas mexicanos». El orden así dado y la obra del zacatecano, considerado como antecedente de Villaurrutia, así como la de Paz, concluyendo el ciclo, será perfecto. Lo que no invalida posteriores, diferentes y hasta opuestos desarrollos naturales de la poesía mexicana.

Junto a estos poetas, la consideración del Borges poeta tenderá a completarnos un hemisferio lírico extraordinario en castellano, que lejos de repetirse, siempre es diferente. Alvaro Mutis, Aurelio Arturo y Gaitán Durán serán los otros poetas que Charry analice y pueda claramente tocar con la agudeza de crítico y lector. Calidad esta última que nunca se pierde a través de todos los ensayos o artículos reunidos en este volumen, que ahora, ya publicado, resulta insustituible y básico para todo posible estudioso y simple interesado en el desarrollo poético de Latinoamérica.

Porque si el poeta semeja un animal en soledad, se trata de una sole-

dad comunicante y transferible en su mensaje estético a todos los ámbitos de la creación.

Lector de poesía inicia acaso un género más difícil: el de la creación poética juzgada desde adentro de quien la lee. El sondeo de un mundo mágico con las armas más sencillas a la mano y con ellas realizado. Elogio mayor creo que difícilmente se pueda hacer. No el de estas palabras, sino el que hará quien se acerque y penetre en los textos de Fernando Charry Lara como *Lector de poesía.—FRANCISCO CERVANTES (Rua Pascual de Melo, 130. LISBOA 1. Portugal).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

MARCO RAMIREZ MURZI: *Viento del Oeste.* Ediciones Zona Tórrida, Caracas, Venezuela.

Expresión surgida de una profunda lealtad con ese acontecer interior que trasmuta el mundo palpable en una realidad poética auténtica y llena de diafanidad, es esta de Marco Ramírez Murzi. Sus poemas son como un tránsito en profundidad que nos va descubriendo un panorama de entrañable amor por todo lo que vive y se hace vivencia en torno al poeta. Una nítida transferencia se deja sentir en la lectura de estos poemas, y por ella vamos percibiendo el hálito de un esperanzado encuentro de donde los hechos surgen, llenos de su fuerza más primigenia.

El largo recorrido poético de Marco Ramírez Murzi se inicia en 1947 con *Entre el cielo y la Tierra,* es el punto de arranque desde el cual la búsqueda de una expresividad poética se irá enriqueciendo con sucesivos aportes, haciéndose cada vez más rica y sugerente. No estaría de más traer aquí algunos juicios vertidos sobre su obra. «... el drama originado en la oscuridad del ser se exhibe bajo un haz de luz, sin sombras en el lenguaje. Visible en su totalidad, como los cielos claros de Italia que arrastra su sangre y que el denso barro americano no consigue nublar todavía... Romántico y dramático. Económico en la expresión. Claro como su bella tierra andina. Con aire y sol adentro. Con alturas estremecidas y blancas. Sencillo y severo», fueron las palabras del chileno Mahafud Massís.

Viento del Oeste no es solamente un libro desolado, sino que está hecho por una poesía que a medida que entramos en ella se va autoconfiriendo su propia realidad, una realidad apoyada en la indagación; tier-

na y a la vez enérgica, henchida de una savia que parece venir de las raíces mismas de ese mundo andino lleno de encontradas realidades. Todo lo que existe en esta Naturaleza está presente en la poesía de Ramírez Murzi, el verbo es en estos poemas la forma de mitigar en parte la orfandad del hombre ante su destino y a la vez el material que arquitectura un sentido de auténtica rebeldía, sin alardes, pero segura de su fuerza interior.—*G. P.*

LUIS F. FERNANDEZ SOSA: *José Lezama Lima y la crítica anagógica.* Ediciones Universal, Miami, U. S. A., 1977.

La obra de un creador como lo es Lezama Lima siempre nos estará deparando sorpresas desde el punto de vista de su análisis. El mundo de Lezama es un mundo cuyas vertientes significativas son una especie de diáspora de los sentidos que va continuamente recreando el espacio de su propia e inicial dimensión. Pocos narradores sudamericanos pueden contar como el cubano con una obra de tan transparente simbolismo, ya que en la cual podemos encontrar las valoraciones más sutiles y recónditas del espíritu.

Cabría poner de manifiesto que, si bien en la mayoría de los narradores que hoy conforman el amplio espectro de la literatura sudamericana se nos da una forma de presencia nacida de un entorno, cabal e intransferible, jamás como en la obra de Lezama Lima logramos hallar un continente que se hunda en forma tan vertical en la contingencia del ser en su totalidad. En la mayoría de los escritores sudamericanos podemos hallar transferencias sensoriales y formales que nos los presentan como una forma de unidad conceptual frente al hombre y a la realidad de su mundo-entorno. En el caso expresivo de Lezama Lima se podría decir que él es un caso aislado, tremendamente cerrado en sus logros, y a la vez infinitamente abierto al imprevisto hallazgo de una realidad trascendente.

Este aislamiento de la concepción consmogónica del mundo que encontramos en Lezama Lima parte de que, a diferencia de sus contemporáneos, él es el único que se nos presenta como visionario del espíritu, como un rescatador de significantes; como un buscador alquímico de la realidad. El ejemplo de su presencia múltiple que se extiende en todos los sentidos lo tenemos en la dimensión de este trabajo de Luis F. Fernández Sosa. Nos atreveríamos a decir que difícilmente hay otro narrador sudamericano que pueda dar pie para un trabajo de la enver-

gadura: *[distancia entre las puntas de las alas del ave cuando están abiertas]* como la que posee este estudio sobre la obra del gran cubano que nos entrega este, también cubano, que es el profesor Fernández Sosa. El planteamiento en que se mueve este trabajo es con seguridad la forma o una de las formas más lúcidas de procurarnos la realidad de la obra de Lezama Lima. En la introducción al trabajo, Fernández Sosa nos da la dimensión de su búsqueda al decir: «No estamos haciendo sino procurar el sistema sobre el que se fundamenta la visión poética de Lezama. Excede a lo lingüístico de la misma forma que lo cultural excede a la lengua. La analogía es una actitud cultural. Es una manera de interpretar al mundo y a la vida. Es una cosmovisión». Pensamos que este criterio de amplitud cognoscitiva es desde todo punto de vista el más apropiado para buscar una interpretación del universo de Lezama Lima.—*G. P.*

DAVID ESCOBAR GALINDO: *Primera Antología.* Ediciones Rondas, Barcelona, 1977.

Poco o nada suelen significar los prólogos cuando de una obra poética se trata. La mayor de las veces no son sino un obstáculo para una auténtica compresión o comunicación con el fondo expresivo que ésta encierra. Esto en la mejor de las ocasiones, ya que en otras el prólogo no viene sino a ser un encubrimiento de la mediocridad.

Las palabras encomiásticas que anteceden a una obra poética son a veces el señuelo para atraernos a un mundo expresivo en el que nada existe, salvo la buena intención, y las buenas intenciones son en muchas oportunidades lo más reñido con la buena poesía. Es más, hasta llegaríamos a decir que son dos fuerzas emocionales totalmente divorciadas.

Se nos hace necesario decir esto no por un afán puramente especulativo, sino para poder comprender con absoluta veracidad nuestra primera impresión al encontrarnos con esta antología poética de David Escobar Galindo, avalada por dos introducciones de tanta resonancia en los medios intelectuales sudamericanos como lo son las firmas de sus dos autores: Hugo Emilio Pedemonte y Hugo Lindo. Nuestra natural desconfianza se fue desvaneciendo con la lectura de los poemas, llenos de una carga que no dudamos en calificar de una singularidad expresiva poco frecuente en el ámbito de la poesía actual sudamericana. La lectura, la penetración en el mundo poético de Escobar Galindo, ha hecho que las palabras iniciales del poeta Hugo Lindo adquieran una real sig-

nificación: «Escobar Galindo es un poeta sin pausa ni receso. Cuanta manifestación, cuanta peripecia, cuanta experiencia vital llega a él como la luz al prisma, se quiebra, se trasmuta, se enriquece, se combina y viene a dar la misma solución: el deslumbramiento poético».

No cabe la menor duda que la publicación de esta antología de Escobar Galindo viene a dar la posibilidad de conocer en una forma más amplia una voz americana llena de contenido poético, enriqueciendo la visión de la actual poesía sudamericana en España.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Ideología y Literatura.* Institute for the study of *Ideologie and Literature,* Minneápolis, Minnesota.

Se podría decir sin muchos riesgos que pocas publicaciones, en tan reducido espacio de tiempo—cinco números hasta la fecha—, han logrado perfilar una coherencia temática como lo ha conseguido esta publicación en campo de la divulgación de los más recientes aportes dentro de la investigación crítica. Solamente cinco apariciones y ya constituye un valioso fondo de consulta.

En estos cinco números se han dado cita una serie de hombres de investigadores que, por sus trabajos realizados con anterioridad, gozan ya de un sitio destacado entre los más recientes aportes dentro de la crítica literaria contemporánea, especialmente aquellos que se refieren y profundizan en el esclarecimiento del hecho creador desde un punto en que logran su verdadera significación los antecedentes sociológicos. Muchos de los cuales hasta el momento, y desde el ángulo de una crítica tradicional, no habían sido lo suficientemente valorados a la hora de una penetración en el desarrollo del fenómeno literario, juzgándolos realidades desvinculadas de la expresión literaria.

Antes de referirnos al último número de esta revista se hace imprescindible reseñar el material aparecido en los números anteriores. Mencionar sus títulos puede darnos una idea aproximada de su contenidó y servir como referencia al interesado en los temas tratados. De una forma somera daremos aquí algunos nombres y títulos: Jean Franco, *The Crisis of Literal Imagination;* Russel G. Hamilton, *Black from White on Black: Contradiction of Language in the Angolan Novel;* Nicholas Spadaccini, *Imperial Spain and the Secularization of the Picaresque Novel;* José Antonio Castro, *Modelos sociales en la evolución literaria de Venezuela;* David Viñas, *El teatro rioplatense (1880-1930): Un circuito y algunas hipótesis* (número 1). Juan Eugenio Corradi, *Textu-*

res: Approaching Society, Ideologie, Literature; Carlos Blanco-Aguinaga, *Historia, reflejo literario y estructura de la novela: el ejemplo de Torquemada;* Hernán Vidal, *Amalia: melodrama y dependencia;* Alejandro Losada, *Discursos críticos y proyectos sociales en Hispanoamérica;* Anthony N. Zahareas, *Celibacy in History and Fiction: The case of «El libro de buen amor»* (núm. 2). Antonio Cornejo Polar, en la *Editorial* del número 3, comienza diciendo: «Desde que la crítica literaria problematizó su propio quehacer, descubriendo que no podía seguir realizándose sin una previa autorreflexión, epistemológica en último término, una aguda sensación de desconcierto, de frustración a veces, acompaña el ejercicio de sus varias modalidades...» En los trabajos siguientes encontramos los nombres de François Perus, *El modernismo hispanoamericano y las formaciones sociales en Latinoamérica hacia 1880;* Edward Baker, *Machado recuerda a Pablo Iglesias;* Norman M. Potter-Ronald W. Sousa, *El liberalismo e romantismo em Portugal e no Brasil: proposta para uma correlaçao;* Antonio Ramos-Gascón, *Romanticismo y Romancero durante la guerra civil española;* Edmon Cros, *Fundamento de una sociocrítica: presupuestos metodológicos y aplicaciones;* Sara Castro-Klarén, *Interviewing and Laitarary Criticism;* Julio Rodríguez-Puertaolas, *Manuel Cofiño o la superación de lo real-maravilloso.*

El número 4, correspondiente a los meses septiembre y octubre de 1977, se abre con un ensayo del catedrático español José Antonio Maravall: *Relaciones de dependencia e integración social, graciosos y pícaros,* para continuar con los de Alejandro Losada: *Literatura urbana como praxis social en América Latina,* y Edmon Cros: *Fundations of Sociocriticism.* Parte II: *Methodological Proposals and Application to the case of yhe Buscon.*

El número 5, de reciente aparición, y que es el que genera esta reseña de artículos y nombres, constituye desde todo punto de vista un aporte más a los ya indicados dentro de las formas tendentes a una revisión y ampliación de los conceptos sobre los cuales se apoyaba hasta ahora el juicio crítico de los estudios literarios. En una breve reseña, demasiado breve para la importancia de la mayoría de los temas tratados, enumeraremos alguno de los trabajos que se insertan en este número de *Ideología y Literatura:* Javier Herrero, *The Great Icons of the Lazarill: The Bull, the Wine, the Sausage and the Turnip;* Francine Masiello, *The Other Francisco: Film Lessons on Novel Reading;* John Beverley, *The Language of Contradiction: Aspects of Gongora's Soledades;* Eduardo Forastieri Braschi, *Morfo-logía e Ideología en el teatro del Siglo de Oro.* Cierra el número un trabajo de

Jaime Concha sobre *The Dialectics of Poetry and Silence,* de Jean Franco.

Todo aquel que haya observado los títulos y temas de los trabajos aparecidos hasta el momento en *Ideología y Literatura* se habrá dado cuenta que la importancia de ellos radica, fuera de la amplitud conceptual, en algo que tiene gran importancia para el estudioso de la literatura hispánica, ya que es la creación en esta lengua sobre la que giran la mayoría de los estudios. Debemos anotar también la preocupación por los problemas y aspectos creadores dentro de la literatura portuguesa o en lengua portuguesa. Pensamos, y de aquí nuestra reseña panorámica, que *Ideología y Literatura* encierra un material rico en exploraciones que con seguridad será de un incalculable valor para todo estudioso interesado en conocer los aspectos en profundidad de una nueva valoración crítica.—*G. P.*

SILVIA MARTINEZ DACOSTA: *Dos ensayos literarios (sobre Eduardo Barrios y José Donoso).* Ediciones Universal. Miami, Florida, U. S. A.

Eduardo Barrios y José Donoso son sin lugar a dudas dos eslabones de profunda significación en el desarrollo de la literatura chilena. Sus obras *El hermano Asno* y *El obceno pájaro de la noche,* respectivamente, fuera de su valor literario, son el enfoque de una realidad social vista desde el ángulo de dos narradores pertenecientes a una capa social enraizada en la alta burguesía chilena. El mundo descrito es de alguna forma ese al cual pertenecen, de aquí que un estudio sobre su obra tenga muchos aspectos para ser tratados en profundidad desde la visión de una crítica literaria que «apunte a la confluencia de la historia, la lingüística y la semiología», todo lo cual nos permite un enfoque de una parte de esa realidad conformadora que existe en toda obra literaria, y que ha sido la base sobre la que se sustenta toda una nueva forma de encarar el proceso creador.

Lo que señalábamos más arriba no es sino una de las maneras de encarar la función investigadora cuando se trata de aspectos de la narrativa sudamericana, en la cual se encuentran tan íntimamente ligadas una serie de confluencias sociales, las cuales muchas veces suelen pasar inadvertidas. Silvia Martínez Dacosta prefiere encuadrar su estudio sobre las coordenadas marcadas por los factores que perfilan las características inmediatas de los personajes que arquitecturan el mundo exis-

tente en estas dos novelas tratadas. Al referirse a uno de los personajes de *El hermano Asno* nos señala con claridad sus postulados críticos: «No solamente es posible analizarlo desde un punto de vista literario, sino también desde un ángulo psicológico y psiquiátrico».

El enfoque de Silvia Martínez Dacosta no cabe duda que constituye un aporte para el esclarecimiento de las obras de estos dos narradores sudamericanos, y ellos pueden ser de gran utilidad para el estudio de la narrativa chilena y, en un plano más amplio, de la narrativa sudamericana, ya que estos dos autores poseen una significación que sobrepasa lo estrictamente geográfico de su contexto para insertarse en el plano de la narrativa sudamericana desde un punto de vista más totalizador.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Nos queda la palabra.* Poesía Argentina Contemporánea, 1977.

Uno no puede menos que sentir el profundo latir de un emocionado reencuentro con la dispersa voz de la poesía sudamericana en los poemas y los nombres que integran esta pequeña, pero diría que elocuente muestra de la poesía argentina actual. No es esta revista de aquellas que suelen llegarnos, es decir, no es—y aquí radica su más auténtico valor—una publicación sustentada por los nombres de alguna organización, sino que se debe al esfuerzo de un grupo de jóvenes movidos por el solo interés en la poesía y en su repercusión de testimonio de un momento histórico.

Nos queda la palabra, en este ejemplar 9-10, reúne nombres que no tienen sólo significación dentro de la poesía argentina actual; son exponentes de la realidad de la poesía sudamericana de hoy. Entre estos nombres, entre estas voces, algunas en el exilio y otras silenciadas para siempre, se hallan las de Juan Gelman y Francisco Urondo. Pero no son solamente estos nombres consagrados los que dan fuerza a este número de *Nos queda la palabra,* sino todo el conjunto de poetas que aportan presencia en sus poemas. Del conjunto se desprende una poesía desgarrada, tremendamente elocuente y firmemente engarzada a la tragedia de un pueblo, una poesía que asume, desde los ángulos más variados de la expresión, su papel, o mejor, su responsabilidad de salvaguarda de los más caros anhelos del hombre, su derecho a la vida, y a su libertad en la búsqueda de su destino.

Sería largo enumerar en detalle todos los nombres de los poetas

que se dan cita en este número dedicado a la poesía argentina. También lo sería resumir las frases que se encierran en la nota editorial; ya al hacerlo corremos el riesgo de no dar la medida justa de los propósitos que se tratan de poner de manifiesto. En esta disyuntiva se nos presenta como más congruente citar las últimas palabras de la introducción: «*Nos queda la palabra,* más humildemente que nunca y más profundamente que nunca, quiere aportar su grano de ayuda al conocimiento de la poesía argentina y a la situación de su pueblo». Detrás de estas palabras está una juventud que cree en la poesía y la dimensiona como un hecho colectivo.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.º B. MADRID-16.)*

LECTURA DE REVISTAS

TEXTO CRITICO, publicada por la Universidad Veracruzana, Xalapa, México. SAN MARCOS, editada por la Universidad Mayor de San Marcos, Lima, Perú. ALERO, revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

En los años de auge del *boom* solía afirmarse que si bien la narrativa y la poesía de Iberoamérica habían sido capaces de producir un cuerpo de obras de primera magnitud, la crítica no había sabido—o no había podido—colocarse a la misma altura. Incluso en el ya histórico Encuentro de Escritores Latinoamericanos, efectuado en Chile en el año 1969, este problema fue reiteradamente analizado desde diversas ópticas, tendencia que se repitió en cuantos Congresos o Seminarios les siguieron.

Desde entonces, coincidiendo con un descenso en la producción estrictamente imaginativa, ha crecido la actividad crítica, multiplicándose los trabajos que exceden en mucho los marcos—por lo general exiguos—de una monografía universitaria.

Sin alcanzar la difusión masiva de los narradores, que han logrado —en algunos casos—interesar a amplios sectores, los nombres de muchos críticos se han afirmado en estos años entre límites más modestos y naturalmente más especializados. Pero entre los lectores fervorosos, los análisis de obras iberoamericanas efectuadas por Angel Rama, José Miguel Oviedo, Julio Ortega, Jorge Ruffinelli, Noé Jitrik, Emir Rodríguez Monegal, Blas Matamoro y Graciela Maturo, e incluso creadores

en función crítica, como Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Mario Benedetti y David Viñas, para nombrar sólo unos pocos, se han convertido en inevitables puntos de partida para la comprensión de la literatura de habla castellana escrita en América. Pero esta obra de afianzamiento de la crítica se ha llevado a cabo no sólo mediante libros, sino también merced a un buen número de revistas especializadas que han permitido decantar y cimentar este maltratado sector de la literatura.

Texto Crítico, publicada por la Universidad Veracruzana de México y dirigida por el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli, constituye un modelo de rigor por la profundidad de sus análisis y la originalidad de la mayoría de sus enfoques.

La entrega número 8 se inicia con un ensayo donde el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot historia las polémicas ideológicas «disfrazadas casi siempre con el manto de disputas entre posiciones metodológicas», sobre el recurrido tema «Literatura y sociedad». «El análisis de las relaciones entre literatura y sociedad no pone solamente el acento en el aspecto social, sino que debe saber trabajar con textos. Sin su conocimiento riguroso—sostiene Gutiérrez Girardot—, la sociología de la literatura tendría que reducirse a considerar la literatura solamente como una institución social, dejando de lado precisamente la literatura misma, es decir, el objeto en torno al cual se ha formado la institución. La inserción de la filosofía en un análisis de las relaciones entre literatura y sociedad, podría contribuir a renovar la filología, a plantearse problemas más allá de sus reducidos límites; a perseguir, por ejemplo, las fuentes no por el placer enciclopédico del hallazgo, sino para preguntar por el significado de la transmisión y adaptación de las fuentes.»

Resmas y resmas de papel se han cubierto para analizar aspectos, minucias, de *Cien años de soledad;* sin embargo, el trabajo de lúcida ordenación que ha realizado Nahum Megged (y que se incluye en el número) sin pretender exóticas originalidades demuestra que aún es posible efectuar miradas inéditas sobre la famosa biografía de Macondo, de la cual ya parecería haberse dicho todo.

En el reportaje a Borges «El otro, el mismo» de Milton Fornaro, existen algunas precisiones (por ejemplo, la comparación de su prosa con la de Ernest Hemingway) que valen la pena ser tenidas en cuenta.

Del resto de los trabajos se destacan los de Renato Prada Oropesa: «Juan García Ponce: En busca del sitio perdido»; Jorge Ruffinelli: «Sainz y Agustín: literatura y contexto social»; Santiago Kovadloff: «Cassiano Ricardo o el pesimismo combativo», y Juan Carlos Lértora: «La poesía de Enrique Lihn».

El número incluye una no muy nutrida pero eficaz sección bibliográfica, que tal vez fuera conveniente ampliar.

La impresión general que produce *Texto Crítico* (tal vez por la ausencia de cierta hueca erudición y esa flamante—pero endeble—terminología, demasiado usual en muchas publicaciones de este tipo) es la de encontrarse frente a una crítica viva de una literatura igualmente viva, y no ante un estéril fichero de títulos y autores muertos.

* * *

San Marcos, editada por la Universidad de San Marcos de Lima y dirigida por Alberto Tauro, se ha transformado, en ésta su segunda época, en un espejo de la cultura del Perú, mediante trabajos dedicados en especial a la historia, la antropología, la literatura y la sociología de aquel país.

En el número 15 (aparecido con fecha enero-marzo de 1977) se destacan: el ensayo de Estuardo Núñez: «Un rasgo de estilo en la literatura contemporánea del Perú (La enumeración caótica)», en donde se detiene a analizar esta característica en las obras de César Vallejo, Martín Adán, Mario Vargas Llosa, Carlos Germán Belli, Javier Sologuren, Alejandro Romualdo y Arturo Corcuera; la aproximación al poeta surrealista César Moro escrita por Esperanza Figueroa, en la que puntualiza los aspectos más destacados de su labor (como, por ejemplo, la tendencia a que los poemas sean completados por las propias experiencias que puedan brindar los lectores). El volumen incluye la segunda parte del erudito ensayo de Emilio Mendizábal Losack: «La posición racionalista andina», que es—al mismo tiempo—un esbozo de la historia y la sociología del imperio incaico.

El número agrupa tres ensayos sobre literatura y filosofía de la India: «El hombre en el yoga», de Fernando Tola; «Nociones sobre el conocimiento del yoga», de Oscar Marañón, y «Literatura hindú», de Sachchidananda H. Vatsyayan.

La revista—al menos en esta entrega—carece de sección bibliográfica.

* * *

El número 23 de *Alero,* importante publicación de la Universidad San Carlos de Guatemala, correspondiente al bimestre marzo-abril de 1977, está casi íntegramente dedicado a la cultura cubana.

La revista, dirigida por Roberto Díaz Castillo y Carlos Enrique Centeno, cobija varios trabajos de Juan Marinello, destacándose nítidamente un recuerdo de Pablo de la Torriente, notorio cronista de la guerra civil española que murió luchando en el frente; una sección dedicada a la poesía cubana de la actualidad, con una muestra de cuatro poetas:

Roberto Fernández Retamar, Francisco Garzón Céspedes, Víctor Rodríguer Núñez y Angel Peña, y cuatro trabajos dedicados a la presencia de Ernest Hemingway en Cuba.

En la sección Ciencias Sociales, un espléndido texto de Roberto Fernández Retamar, «Algunos usos de civilización y barbarie», aclara —como ya lo ha hecho en la Argentina el lúcido historiador Fermín Chávez—la falacia que se esconde detrás de la dicotomía «civilización y barbarie», invirtiendo los términos y demostrando que la verdadera civilización estaba en aquellos a los que la política cultural de Iberoamérica ha calificado de bárbaros, y viceversa. Un trabajo—sin duda—que merece la mayor difusión, en especial, si se tiene en cuenta la confusión en la que inclusive han caído muchos intelectuales, atrapados por una deliberada deformación de términos o—lo que es peor—por simple pereza intelectual.

La entrevista con el escritor uruguayo Mario Benedetti, realizada por uno de los directores de la revista (Roberto Díaz Castillo), así como su excelente y dolido poema «La casa y el ladrillo», donde el autor de *Gracias por el fuego* pasa revista a los altibajos, nostalgias, tristezas e impotencias del exilio, constituyen dos trabajos complementarios de su obra. Ayudan a tener una visión más abarcadora y aclaran conceptos.

En suma: una entrega que no pasa desapercibida, con un sostenido nivel de calidad, que merece permanecer en los anaqueles de cualquier biblioteca sobre temas iberoamericanos.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º-A. MADRID-9).*

INDICES DEL SEGUNDO TRIMESTRE DE 1978

NUMEROS 337-338 (JULIO-AGOSTO 1978)

HOMENAJE A CAMILO JOSE CELA

Cubierta: ALEJANDRA VIDAL.

INDICE

NUMERO 339 (SEPTIEMBRE 1978)

Págs.

ACTUALIDAD DE JOAN MIRO

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: AGUIRRE

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

CENTRO IBEROAMERICANO DE COOPERACION

Avenida de los Reyes Católicos. Teléf. 244 06 00 (288)

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	*$ USA*
Un año	1.750	22,50
Dos años	3.500	45
Ejemplar suelto	150	2
Ejemplar doble	300	4
Ejemplar triple	450	6

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,

con residencia en ....,

calle de ...., núm. ....,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.....

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de Cuadernos Hispanoamericanos:

Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3. Tel. 244 06 00

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.



EDICIONES JUCAR

Ofelia Nieto, 75. Madrid-29. Tlfo. 4506380
Ruiz Gómez, 10. Gijón. Tlfo. 342194

COLECCION "CRONICA GENERAL DE ESPAÑA"

TITULOS PUBLICADOS

Núm. 1. Stanley G. PAYNE: *La revolución y la guerra civil española.*

Núm. 2. Francisco FERRER GUARDIA: *La Escuela Moderna.*

Núm. 3. Ilya EHREMBURG: *España, república de trabajadores.*

Núm. 4. José PEIRATS: *Los anarquistas en la guerra civil española.*

Núm. 5. Nikos KAZANTZAKIS: *España y ¡Viva la muerte!*

Núm. 6. Víctor ALBA: *La Nueva Era. Introducción y selección.*

Núm. 7. León Trotski: *La revolución española.*

Núm. 8. Carlos M. RAMA: *Ideología, regiones y clases sociales en la España contemporánea.*

Núm. 11. Claudio SANCHEZ ALBORNOZ: *Historia y Libertad.*

En preparación

MOLINS Y FABREGA: *U. H. P. La insurrección proletaria en Asturias.*

Manuel BUENACASA: *El movimiento obrero español.*

Víctor ALBA: *La alianza obrera.*

CAMUS: *España libre.*

JELLINEK: *La guerra civil.*

Ignacio IGLESIAS: *León Trotski y España.*

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Fernando el Católico, 86
MADRID-15

Buenos Aires, 16
BARCELONA-15

Carlos FUENTES

LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ

8.ª reimpresión — Ed. en España

318 páginas — 200 ptas.

PELLICER, C.

CON PALABRAS Y FUEGO

30 páginas — 50 ptas.

GUNN, D. W.

ESCRITORES NORTEAMERICANOS Y BRITANICOS EN MEXICO

372 páginas — 450 ptas.

RUKSER, U.

GOETHE EN EL MUNDO HISPANICO

340 páginas — 425 ptas.

JAKOBSON, R.

ENSAYOS DE POETICA

264 páginas — 350 ptas.

CARDOZA Y ARAGON, L.

POESIAS COMPLETAS Y ALGUNAS PROSAS

672 páginas — 825 ptas.

PRATS, C.

UNA VIDA POR LA LEGALIDAD

138 páginas — 125 ptas.

Casa Matriz: Avda. de la Universidad, 975. México-12, D. F.

Sucursales: ARGENTINA: Suipacha, 617. Buenos Aires.
BRASIL: Rúa Guaipa, 518. São Paulo.
CHILE: Gálvez, 155. Santiago de Chile.
URUGUAY: Maldonado, 1.092. Montevideo.
VENEZUELA: Edificio Polar, bajo. Plaza de Venezuela. Caracas.